

V Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía

1839-1939: Un siglo de fotografía

V Conference on Research in History of Photography

1839-1939: A Century of Photography

Zaragoza | 25-27 | octubre | 2023

José Antonio Hernández Latas
Dirección y edición

Fico Ruiz
Secretaría técnica



Institución Fernando el Católico
Excm. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2024

primera edición, 2024

Publicación número 4071 de la
Institución Fernando el Católico,
organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza,
plaza de España, 2, 50071 Zaragoza (España)
tels. [34] 976 288 878 / 976 288 879
ifc@dpz.es
<https://ifc.dpz.es>



diseño gráfico
V́ctor Lahuerta

arte final
Composiciones RALI, S.A.

impresión
Estilo Estugraf Impresores, S.L.

ISBN 978-84-9911-732-4

D.L. Z 295-2025

© del texto, sus autores. Zaragoza, 2024

© del diseño gráfcico, V́ctor Lahuerta. Zaragoza, 2024

© de la presente edici3n, Instituci3n Fernando el Cat3lico. Zaragoza, 2024

Hecho e impreso en Espa1a – Uni3n Europea / Made and Printed in Spain – European Union

Presentación



Retrato de grupo de los asistentes a las V Jornadas, viernes 27 de octubre de 2023 (Fot. Pepe Coarasa).

No resulta fácil alcanzar la quinta edición de un encuentro de carácter nacional e internacional como nuestras *Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, tan exigente en los ámbitos institucional y académico. Si en ediciones precedentes tuvimos que afrontar situaciones anómalas como una reducción del aforo, distancias de seguridad o el uso obligatorio de mascarillas debido a los últimos coletazos de la pandemia del covid-19, en la preparación de la presente edición de 2023 tuvimos que sobreponernos al imponderable de un hackeo informático de última hora en los servidores de la Diputación de Zaragoza, que afectó seriamente las comunicaciones con la Institución Fernando el Católico durante varios meses y que llegó a hacer peligrar la propia convocatoria de las jornadas.

Por si esto fuera poco, inesperados problemas de salud impidieron que uno de nuestros investigadores más respetados y apreciados, Jep Martí, pudiera defender presencialmente su ponencia de clausura. Por fortuna, una vez restablecido, el investigador catalán, como era su

deseo, nos hizo entrega de su contenido. Se trata de una laboriosa investigación dedicada a los álbumes de muestra de la casa J. Laurent hallados recientemente en el Ateneo de Barcelona, que tenemos la satisfacción de poder presentar en estas páginas.

No obstante, a pesar de estos contratiempos sobrevenidos, una vez más, los resultados del encuentro volvieron a alcanzar el nivel de excelencia previsto y, como en ediciones anteriores, se generó de nuevo un alto grado de sintonía e intercambio entre los investigadores llegados desde diferentes comunidades del Estado español y de más allá de nuestras fronteras.

Entre estos últimos, deseo destacar especialmente la presencia como ponente inaugural de Monica Maffioli, conservadora y directora científica de la Fundación Fratelli Alinari de Florencia durante las últimas décadas. Sin lugar a dudas, una de las autoras de referencia sobre la historia de la fotografía en el país transalpino. Asimismo, quiero agradecer expresamente las relevantes aportaciones del resto de ponentes invitados, como Virginia de la Cruz Lichet, docente en la Universidad de Lorraine (Francia) y pionera en el estudio de un género altamente sensible como es el de la fotografía *post mortem*; como el fotoperiodista y lúcido investigador de la fotografía andaluza, Antonio Jesús González; o como Paco Boisset y Stella Ibáñez, grandes coleccionistas y amigos, cuyas intervenciones despiertan, edición tras edición, una gran expectación entre los asistentes.

Complementaron el programa las presentaciones de tres libros de reciente edición, dedicados a la historia y conservación de la fotografía que fueron introducidos por sus solventes autores, Rosina Herrera Garrido, Asensio Martínez Jódar y Salvador Tió Sauleda. Junto a dichas presentaciones, a lo largo de tres intensas jornadas de trabajo pudimos disfrutar de más de una veintena de sugerentes comunicaciones defendidas por algunos de nuestros más prestigiosos historiadores de la fotografía, muchos de ellos asiduos de nuestras jornadas, así como por otros jóvenes y prometedores investigadores.

Solo me resta agradecer, una vez más, la entrega y profesionalidad del personal de la Institución Fernando el Católico, así como del equipo de la Secretaría técnica de las Jornadas. Como se suele decir, después de todo: ¡Bien está, lo que bien acaba!

José Antonio Hernández Latas
Director de las V Jornadas



Interior del aula de la Institución Fernando el Católico, en la que ha tenido lugar la edición de las V Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía de Zaragoza, 2023. (Fots. Pepe Coarasa).





Retrato de grupo de los asistentes a las V Jornadas mostrando los cinco dedos de la mano, en alusión al número de ediciones que alcanzan este año nuestras jornadas, que venimos celebrando bienalmente desde el año 2015. Viernes, 27 de octubre de 2023 (Fot. Pepe Coarasa).

ESTADÍSTICAS DE LAS V JORNADAS

Ponencias invitadas: 6

Presentaciones de libros: 3

Comunicaciones seleccionadas: 25

Comunicaciones no seleccionadas: 24

Aforo completo al 100 %

Le origini della fotografia in Italia nelle collezioni Alinari di Firenze

Los orígenes de la fotografía en Italia en la colección Alinari de Florencia *

Monica Maffioli

Vicepresidenta de la Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF),
Florencia, Italia

* Le illustrazioni pubblicate in questo testo sono state gentilmente concesse dalla Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze che ringrazio per la disponibilità.

RESUMEN

Tomando como referencia las obras conservadas en los archivos y en las colecciones de la Fundación Fratelli Alinari, se traza un breve perfil de los orígenes de la fotografía en Italia. El nuevo medio visual debutó en Italia sobre todo gracias a numerosos autores extranjeros que, siguiendo la tradición del *Grand Tour* artístico, llegaron a la península itálica con sus equipos de fotógrafo: el daguerrotipo y el calotipo se convierten en herramientas indispensables tanto para quienes realizan un viaje de formación a los países de la cuenca mediterránea como para quienes reconocen su potencialidad comercial. Los lugares monumentales, las ruinas, los paisajes, los trajes regionales de las distintas localidades italianas, codificados por la tradición iconográfica pictórica, son ahora retomados por la cámara fotográfica y aumentan el catálogo visual del emergente patrimonio artístico del *Bel Paese*; al mismo tiempo la fotografía participa de las aspiraciones del *Risorgimento* italiano, contribuyendo al proceso de identidad y unificación que en 1861 vio el nacimiento del Reino de Italia y, una década más tarde, concluyó con la Unificación de Italia.

Palabras clave: Italia, fratelli Alinari, identidad nacional, daguerrotipo, calotipo, Garibaldi.

RIASSUNTO

Facendo riferimento alle opere conservate negli archivi e nelle collezioni museali della Fratelli Alinari, si traccia un breve profilo delle origini della fotografia in Italia. Il nuovo 'medium' visivo compie i suoi esordi in Italia soprattutto grazie a molti autori stranieri che, seguendo la tradizione del *Grand Tour* artistico, giungono nella nostra penisola con l'attrezzatura del fotografo: il dagherrotipo e la calotipia diventano gli strumenti indispensabili sia per chi compie il viaggio di istruzione nei paesi del bacino mediterraneo sia per chi riconosce nel nuovo mezzo di riproduzione le potenzialità commerciali del nuovo mezzo di riproduzione. I luoghi monumentali, le rovine, i paesaggi, i costumi delle diverse località italiane, codificati dalla tradizione iconografia pittorica, vengono ora ripresi dall'apparecchio fotografico e accrescono il catalogo visivo delle 'emergenze' artistiche del *Bel Paese*; allo stesso tempo la fotografia partecipa alle istanze risorgimentali italiane contribuendo al processo identitario e di unificazione che nel 1861 vede la nascita del Regno d'Italia e un decennio dopo si concluderà con l'Unità d'Italia.

Parole chiave: Italia, fratelli Alinari, identità nazionale, dagherrotipo, calotipo, Garibaldi.

Premessa

Prima di parlare delle origini della fotografia italiana, di presentare gli autori, le opere, l'evoluzione tecnica e le sue specificità, credo opportuno in questa sede inquadrare come si sono formate le collezioni museali della Fratelli Alinari, introducendo sinteticamente la storia dell'azienda. Si tratta, a mio avviso, di un vero e proprio *unicum* e rappresenta un interessante esempio di come, in oltre 160 anni di attività (un periodo di tempo che coincide pressoché con la stessa storia della fotografia) l'azienda sia sempre stata attenta e in grado di cogliere le molteplici istanze che hanno caratterizzato il processo evolutivo del *medium* fotografico, con un costante impegno nel fornire adeguate risposte ai cambiamenti culturali e di mercato che si sono determinati nel tempo.

È la storia di un atelier fotografico che da azienda familiare, nata alla metà dell'Ottocento, nell'ultimo decennio del XIX secolo si trasforma in un'impresa di tipo industriale, per rinnovarsi nuovamente negli anni Venti del Novecento essenzialmente in archivio fotografico e casa editrice; infine, dagli anni Ottanta rispondendo all'evoluzione commerciale nella richiesta di immagini fotografiche, si trasforma in agenzia fotografica e allo stesso tempo consolida la sua identità di Museo d'azienda, che storicizza e riconosce il valore patrimoniale non solo dei suoi archivi, ma avvia una politica di acquisizioni che porta alla costituzione di una delle maggiori collezioni fotografiche museali italiane per quantità e qualità delle opere conservate. Il patrimonio fotografico dell'azienda diventa anche il suo *core business*, consentendo di promuovere

re studi e ricerche per pubblicazioni e mostre finalizzate alla valorizzazione della storia della fotografia in Italia e all'estero.

Una breve storia degli Alinari: dalle fotografie di Leopoldo alla più importante collezione nazionale

Secondogenito di una famiglia popolare del quartiere fiorentino di S. Frediano (Martelli, 1890: 6-7), Leopoldo Alinari (1832-1865), acquisisce le prime nozioni d'arte durante il suo apprendistato svolto in giovane età presso l'allora noto negozio del calcografo fiorentino Luigi Bradi, dove fin dai primi anni '50 viene sollecitato ad apprendere la tecnica fotografica, vista come nuova forma di espansione commerciale, in previsione della rapida sostituzione delle stampe ad incisione con le stampe fotografiche.

Poco si conosce dalle fonti dell'attività svolta tra il 1852 e il 1854, anno di fondazione della Società che prende il nome Fratelli Alinari¹, ma sappiamo dalla corrispondenza di Leopoldo con un suo amico esule a Parigi (Maffioli e Possenti, 2003: 579-593) che in quegli anni frequenta l'ambiente fotografico francese e stabilisce rapporti per la vendita delle sue fotografie in Francia e nel resto d'Europa tramite i fratelli Bisson, Daziario e l'editore Goupil. È probabile che durante questi viaggi sia entrato in contatto con i più noti fotografi francesi e inglesi dell'epoca, da Gustave Le Gay e da Louis Désiré Branquart-Evrard, da Roger Fenton a Thomas Sutton, grazie anche alla comune partecipazione all'Esposizione Universale di Parigi del 1855. Che ci sia stato un periodo di 'sperimentazione' sembra confermato dalla considerazione che il loro primo repertorio di soggetti in vendita presso il negozio Bardi risulta alla fine di marzo del 1855 composto complessivamente da soli 47 soggetti tra «statue e fabbriche così di Firenze come di Pisa» (Delâtre, 1855), mentre nel loro catalogo di riproduzioni fotografiche pubblicato nell'aprile del 1858, poco prima della fine del Granducato, i soggetti disponibili in vari formati sono 225 e si riferiscono non solo alle città d'arte toscane, Firenze, Lucca, Pisa, Siena (FIG. 1), ma anche ad alcune località dello Stato della Chiesa come Perugia, Assisi, Todi e Viterbo, a cui si aggiunge un elenco di oltre 50 riproduzioni dei disegni dei «maestri» della collezione delle Gallerie di Firenze (Photographies, 1858). Nel 1863 l'atelier Alinari si trasferisce nel proprio Palazzo di via Nazionale 8, progettato e edificato su un terreno vicino alla stazione ferroviaria dove si trovano numerosi altri studi fotografici; sono gli anni che precedono il trasferimento, nel 1865, della capitale del Regno d'Italia da Torino a Firenze, e per l'occasione pubblicano il loro primo catalogo generale dove, assieme al repertorio delle vedute e delle riproduzioni d'arte, per la prima volta è presente una sezione dedicata ai ritratti delle 'glorie patrie', personaggi della cultura artistica, letteraria e politica che hanno contribuito a rendere l'Italia una nazione e a difenderne la sua identità.

Dopo la prematura morte di Leopoldo Alinari, nel mese di novembre del 1865, la direzione dell'atelier passa al fratello Giuseppe, il quale promuove un vasto programma di campagne fotografiche per il sistematico censimento del patrimonio architettonico, paesaggistico e artistico italiano, affidando ai suoi operatori il compito di realizzare un enciclopedico repertorio iconografico, con finalità 'educative' per gli stessi italiani che in maggioranza non conoscono le molteplici identità, antropologiche, sociali, artistiche e artigianali delle diverse aree regionali della penisola.

¹ La società venne costituita da Leopoldo con i due fratelli Giuseppe (1836-1890), con mansioni fotografiche e Romualdo (1830-1890) con compiti amministrativi. Per maggiori approfondimenti sulla storia delle singole personalità dei fondatori e dell'azienda si rimanda a Settimelli e Zevi (1977); Tomassini (1987 e 2019); Malandrini e Weber (1994); Scapecchi (2002); Sisi (2002); Maffioli (2003); Quintavalle (2003); Quintavalle e Maffioli (2003); Amnaci (2011); Maffioli e Tomassini (2020).

Nel 1890, a qualche mese di distanza l'uno dall'altro, perdono la vita i due fratelli Giuseppe e Romualdo Alinari, lasciando la prestigiosa azienda all'unico erede, Vittorio (1859-1932), figlio di Leopoldo, che assume il ruolo di direttore generale, trasformando in poco tempo la fisionomia della ditta da azienda familiare in vera e propria industria; da imprenditore non opera più in qualità di fotografo ma come coordinatore e promotore di sistematiche campagne fotografiche che raggiungono tutte le regioni d'Italia, ampliando e aggiornando la riproduzione eseguiti negli anni precedenti, pubblicando nella sua stamperia d'arte le prime edizioni in collotipia dedicate alla storia dell'arte italiana e curate dai più noti studiosi dell'epoca, da Ricci a Supino, da Geymuller a Venturi, sostenendo concorsi fotografici e patrocinando gli artisti contemporanei a cui affida, nel 1900, la realizzazione delle illustrazioni per la monumentale opera in collotipia di una nuova edizione della *Divina Commedia*.



FIG. 1. Fratelli Alinari, Siena. Facciata del Battistero, 1856, stampa su carta albuminata, 428 x 329, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

Nel 1899, in occasione dell'Esposizione promossa a Firenze dalla Società Fotografica Italiana, lo stabilimento Alinari viene riconosciuto per il suo primato all'interno del panorama fotografico italiano in quanto «possiede non meno di 25 000 lastre di opere esistenti in Italia ed è capace di stampare in un sol giorno 2000 fotografie ai sali d'argento, 200 al platino e 200 al carbone» (De Niceray, 1899: 103).

Nonostante i grandi successi raggiunti, nel 1920 Vittorio Alinari vende l'azienda, spinto da diverse ragioni: la morte del figlio primogenito Carlo, avvenuta nel 1910, l'unico che avrebbe potuto prendere il suo posto, la crisi nella produzione commerciale durante la Prima Grande Guerra, l'affacciarsi di altri *medium*, come la pellicola cinematografica e la fotografia a colori. Tutti fattori che sanciscono la fine di un'epoca e la necessità di compiere un cambiamento importante per poter mantenere attiva l'azienda. Comprendendo l'importanza per Firenze di quello straordinario patrimonio, un gruppo di investitori fiorentini, della nobiltà, dell'imprenditoria e della cultura toscana acquisiscono la storica ditta trasformandola in una Società per Azioni, la Fratelli Alinari Istituto di Edizioni artistiche S.p.A. L'identità dell'azienda cambia nuovamente e l'archivio dei negativi su lastra, che costituisce il patrimonio storico del lavoro svolto dagli Alinari e dai suoi operatori, è ora riconosciuto come patrimonio con un valore storico e culturale 'collettivo', un bene da preservare e valorizzare economicamente rendendolo disponibile agli studiosi e agli editori. Questa nuova dimensione patrimoniale della fotografia storica di documentazione del paesaggio, delle opere d'arte, dei monumenti e della società

dell'Italia del XIX secolo guida la politica anche del senatore Vittorio Cini che, dopo aver acquisito la proprietà di maggioranza dell'azienda, compie tra i primi anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, l'importante opera di acquisizione degli archivi fotografici degli stabilimenti Brogi, Anderson, Mannelli, Chauffourier e Fiorentini, ampliando la collezione di lastre negative ad oltre 250.000 unità e attuando una lungimirante azione di salvaguardia di questi preziosi archivi dedicati alla storia dell'arte e alla storia del nostro paese; ma è anche la visione di un progetto imprenditoriale che vede la costituzione di un 'monopolio' della fotografia di documentazione dell'arte italiana, al quale dovrà fare riferimento la maggior parte degli editori nazionali e internazionali (FIG. 2).

La morte di Cini, nel 1977, avviene nello stesso anno dell'inaugurazione al Forte Belvedere di Firenze, della prima esposizione monografica dedicata alla dinastia dei fotografi fiorentini, mostra che ebbe un enorme successo di pubblico. Segue un breve periodo di transizione fino a quando, nel 1983, assume la proprietà di maggioranza della Società la famiglia triestina de Polo-Wagner che, a sua volta, trasforma l'identità originaria dell'azienda da archivio fotografico specializzato nell'arte italiana in una delle più grandi collezioni fotografiche europee per rilevanza storica e patrimoniale. Da questo momento e per oltre un ventennio la società compiute un'ineguagliabile politica di acquisizione di collezioni fotografiche private, di interi archivi dismessi dai fotografi, dagli enti pubblici e privati, oltre ad acquisizioni provenienti dal mercato antiquario: la collezione si arricchisce di preziosi 'incunaboli' della fotografia



FIG. 2. Fratelli Alinari, *L'archivio di negativi su lastra di vetro dello Stabilimento Fotografico dei Fratelli Alinari a Firenze in via Nazionale 8, 1899*, stampa recente da negativo su lastra alla gelatina bromuro d'argento, 210 x 270, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

italiana e straniera, di oltre 3500 tra dagherrotipi e ferrotipi, di un insieme di circa 350 000 stampe fotografiche, di una delle più grandi collezioni di album fotografici composta da circa 6000 esemplari del XIX e XX secolo, di importanti archivi di negativi su lastra e pellicola per oltre 2,5 milioni di scatti, ed infine, di apparecchi fotografici, di arredi da atelier e di *'photographic related materials'* che contribuiscono ad una visione complessiva delle molteplici manifatture legate alla produzione fotografica.

Nel dicembre del 2019 la storia della più antica azienda fotografica italiana, attiva ininterrottamente da oltre 160 anni, si conclude definitivamente: il loro palazzo storico è venduto e tutto il patrimonio fotografico e librario acquisito dalla Regione Toscana che, nel luglio 2020 costituisce l'ente «FAF-Toscana. Fondazione Alinari per la Fotografia» allo scopo di salvaguardarlo e valorizzarlo, in quanto bene pubblico, dal 2019 riconosciuto patrimonio nazionale di rilevanza storico artistica dal Ministero dei Beni Culturali.

Il contributo delle collezioni Alinari allo studio della storia delle origini della fotografia italiana²

Quando a Parigi, il 19 agosto del 1839, lo scienziato François Arago presenta ufficialmente l'invenzione di Daguerre e apre la strada alla sua commercializzazione, l'Italia è ancora politicamente solo *'un'espressione geografica'*, divisa in dieci Stati tra di loro profondamente diversi per cultura politica, economica, sociale e artistica e il periodo considerato delle origini del nuovo *medium*, dal 1839 al 1859 circa, corrisponde alla fase storica del Risorgimento, delle Guerre d'Indipendenza e degli eventi che portarono prima al Regno d'Italia e poi all'Unità della Nazione. La fotografia, come vedremo, ha un ruolo da protagonista nell'azione di propaganda e di risveglio delle coscienze nazionali ed europee che concretizzeranno il sogno mazziniano di un solo popolo italiano in una nazione unita.

Le origini della fotografia in Italia si devono soprattutto ad autori stranieri, esponenti della nobiltà europea e artisti d'oltralpe che, seguendo la tradizione del *Grand Tour* formativo, giungono nella nostra penisola ripercorrendo le tappe del *Voyage en Italie*; fin dal Settecento decine di cultori d'arte e viaggiatori colti raggiungono la penisola per visitare i luoghi celebrati dalla letteratura di viaggio e dopo l'invenzione della fotografia si possono avvalere di un nuovo *medium* che trasforma questa esperienza di conoscenza. Oltre al disegno, all'incisione e alla pittura, ora i viaggiatori hanno a loro disposizione un nuovo strumento meccanico che consente di fermare su supporto metallico o su carta la memoria di quanto vedono e ammirano: il dagherrotipo e la calotipia diventano ben presto gli strumenti indispensabili per chi compie il viaggio di istruzione nei paesi del bacino mediterraneo, così come aveva già previsto Arago nel suo primo discorso sui vantaggi apportati dall'invenzione di Daguerre. Evidentemente non è qui il luogo per ricordare le sue parole che esaltano la capacità di mimesi della fotografia nei confronti della realtà visibile, e quanto questa idea di fedeltà al *'reale'* abbia condizionato il riconoscimento delle qualità creative, soggettive, autoriali della pratica fotografica; oggi sappiamo, invece, quanto il nuovo *medium* visivo ha stimolato una diversa percezione della realtà, *'sogget-*

2 Quanto qui brevemente ricordato è il risultato della più ampia ricerca dedicata alla storia della dagherrotipia in Italia che ha portato alla pubblicazione del catalogo Bonetti/Maffioli (2003), ancor'oggi di riferimento sul tema. Si è trattato del primo censimento a livello nazionale dei dagherrotipi presenti nelle collezioni pubbliche e private nazionali e straniere di autori italiani o con soggetti italiani ma ad opera di viaggiatori stranieri. La collezione Alinari ha contribuito con il maggior numero di opere e ha consentito di far conoscere la diffusa presenza di operatori presenti su tutto il territorio nazionale, alcuni rimasti senza nome mentre per altri si è potuta ricostruire la biografia trovando nelle fonti dell'epoca le notizie essenziali. A questo lavoro si rimanda per gli approfondimenti sui singoli autori e sulle opere qui citate.



FIG. 3. Joseph-Philibert Girault de Prangey, *Genova, dettaglio del portale della cattedrale di S. Lorenzo*, 1842, dagherrotipo, 240 x 94, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

tiva' e limitata alla visione di una porzione di essa, quella inquadrata dall'obiettivo fotografico, una frazione circoscritta dall'obiettivo fotografico, che delimita e modifica la visione dell'oggetto, togliendolo dal suo contesto dimensionale, spaziale e temporale. La realtà, dunque, viene ri-significata dalla fotografia, capace di esplorare nuove forme architettoniche, artistiche, paesaggistiche, che rivelano una porzione del soggetto. Ciò presuppone la conoscenza della del soggetto documentato, ma proponendone una visione diversa, parziale, questo si trasforma in un'architettura immaginaria, in una figura sconosciuta, in una nuova scultura o nello squarcio di un paesaggio.

Un eccellente esempio di questa 'frantumazione' della realtà, destrutturata dall'apparecchio fotografico e dall'agenda del fotografo, è data dall'ampia produzione di dagherrotipi realizzati da Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) (Pinson, 2019), di cui tre esemplari eseguiti in Italia nel 1842 sono conservati nelle collezioni Alinari: il dettaglio del portale della Cattedrale di Genova (FIG. 3) una veduta del Foro di Roma a Roma e, infine, una veduta della facciata della chiesa romanica di San Pietro a Tuscia. Tre esempi del largo uso che l'artista e scienziato francese fece della dagherrotipia come ausilio agli studi svolti durante il suo lungo viaggio in Oriente, dal 1842 al 1844, che lo portò a visitare l'Italia, la Grecia, l'Egitto, la Siria, la Palestina e la Turchia. Nell'aprile del 1842 si imbarca da Marsiglia per Roma, dove trascorre tre mesi e, come ricorda il direttore di villa Medici «dagherrotipa tutto ciò che può, monumenti, rovine, pifferari e cardinali. Ha anche l'ambizione di imbracciare il suo strumento davanti al naso del Santo Padre»³, riportando dalla città pontificia oltre trecento vedute in dagherrotipia.

3 Citazione ripresa dalla corrispondenza pubblicata da Robbe, Émilie (2001), *Correspondance de Jean-Victor Schnetz, directeur de l'Académie de France à Rome de 1841 à 1846 et de 1853 à 1866: édition commentée*. Tesi per il diploma di archivista-paleografo, École nationale des Chartes, Paris, 2001, 2 volumi; vol. II, p. 294 et 301 (Aubenas, 2013: 194, n. 5).

Gli oltre 120 dagherrotipi conservati nelle raccolte museali Alinari con soggetti italiani o di produzione italiana, rappresentano per quantità un *unicum* nel panorama del collezionismo e sono stati oggetto di studio in occasione della mostra *L'Italia d'argento. Storia del dagherrotipo in Italia*, tenutasi a Firenze e a Roma nel 2003 (Bonetti e Maffioli, 2003). È stata la prima volta in cui, grazie alla collaborazione di molti studiosi e delle principali collezioni pubbliche e private, abbiamo potuto censire l'attività dei dagherrotipisti svolta sul nostro territorio e creare un primo repertorio delle opere conservate in Italia e all'estero, facendo emergere un panorama diffuso di operatori attivi sul territorio, per la maggior parte specializzati nella ritrattistica, che hanno contribuito a rivelare e dilatare la percezione 'monumentale' del patrimonio artistico e storico del nostro paese.

Le prime sperimentazioni dell'invenzione di Daguerre e il proliferare in ogni parte della penisola della manualistica tecnica e delle dimostrazioni pubbliche dei risultati ottenuti, si devono all'attività di fisici e ottici che nelle Accademie delle scienze e delle arti si fanno promotori della nuova invenzione e delle sue possibili applicazioni: a Napoli Macedonio Melloni, a Torino Enrico Federico Jest, a Modena e a Firenze il matematico e astronomo Giovan Battista Amici (1786-1863) e molti altri ancor da nord a sud del paese. Ci soffermiamo sulla figura di Giovan Battista Amici, nota per il suo impegno nel campo dell'ottica, in quanto di particolare rilevanza anche nell'ambiente fotografico italiano, non solo per il suo interessamento alla divulgazione del procedimento talbotipico, ma per i riconoscimenti scientifici ottenuti a livello internazionale avendo stabilito rapporti di collaborazione con i principali attori delle «sperimentazioni dagherrotipiche» tra Francia, Gran Bretagna e il Granducato. Il nome di Amici si intreccia con quello del filologo inglese Alexander John Ellis (1814-1890), promotore di una delle prime e più famose raccolte di vedute in dagherrotipia⁴, 158 immagini su lastra a placca intera, realizzate tra il 1840 e il 1841 nei luoghi monumentali del viaggio artistico in Italia, oggi conservate al National Museum and Media di Bradford; tra i dagherrotipi della collezione realizzati da Ellis, tre soggetti sono scattati in occasione del suo soggiorno fiorentino, avvenuto nel mese di giugno del 1841, ospite in casa di Amici: la veduta della città presa da oltrarno, realizzata il 29 giugno dall'abitazione di Amici, come indicato dalla scritta autografa apposta sul retro del dagherrotipo, ci ha consentito di attribuire un altro dagherrotipo, un panorama di Firenze con la neve (FIG. 4), di provenienza dalla famiglia Amici e certamente scattato dalla loro abitazione probabilmente dal figlio dello scienziato, Vincenzo Amici (1807-1874). Tale immagine assume particolare rilevanza se si considera che si tratta di una delle più primitive dagherrotipie realizzate nel Granducato conosciute fino ad oggi (Bonetti e Maffioli, 2003: 227 e 233).

Di poco posteriori sono i dagherrotipi di autori non identificati, utilizzati dagli incisori per le tavole dedicate ai monumenti della Toscana nell'opera editoriale *Excursions Daguerriennes* del parigino Lerebours, o serviti per realizzare, tra il 1842 e il 1843, le acquetinte di Falkeisen e di Cherbuin per l'opera *Vues d'Italie d'après le Daguerreotype*, pubblicata dall'editore milanese Ferdinando Artaria (Bonetti, 2003). Tali opere editoriali si avvalgono del lavoro di molti dagherrotipisti, per la maggior parte ancor'oggi non identificati, ma dei quali rimane testimonianza in alcuni esemplari della collezione Alinari, databili ai primi anni '40 di operatori attivi nelle principali città d'arte visitate dall'élite dei viaggiatori europei. Di un importante autore francese sono, invece i tre dagherrotipi a placca intera e immagine invertita eseguiti intorno al 1844 del fotografo Pierre-Amboise Richebourg (1810-1865), che riprendono i topoi classici fissati dalla tradizione iconografica del *Grand Tour* e veicolati dalle stampe ad incisione: due vedute del

4 Per maggiori approfondimenti sulla collezione di dagherrotipi di Ellis acquisiti nel suo viaggio in Italia, tra il 1840 e il 1841, vedi <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/>



FIG. 4. Vincenzo Amici (attr.) *Panorama di Firenze con la neve*, 1841-1842, dagherrotipo, 77 x 114, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.



FIG. 5. Pierre-Amboise Richebourg, *Roma. Piazza del Popolo*, 1844 ca., dagherrotipo, 151 x 216, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

fiume Tevere e degli antichi ponti che lo attraversano e una veduta delle due chiese gemelle di Piazza del Popolo dove il personaggio addossato all'obelisco rappresenta un'insolita presenza, ricordando quelle figurine di personaggi popolari o della borghesia aggiunti 'd'invenzione' nelle incisioni a stampa e negli acquerelli (Bonetti e Maffioli, 2003: 245) (FIG. 5).

I monumenti e le rovine della città pontificia, già codificati dall'iconografia pittorica, sono ora riprodotti in dagherrotipia in quanto 'fedeli' testimonianze visive della 'realtà' che si manifesta davanti all'obiettivo della camera oscura. La nitidezza delle linee e la chiarezza dei particolari sono i segni che giustificano e garantiscono alla fotografia la sua affermazione: si stabiliscono dei punti di vista fissi, il medesimo taglio dell'inquadratura per la ripresa dei principali monumenti delle città d'arte, una costante illuminazione, quella più idonea all'illuminazione del soggetto architettonico o scultoreo, finendo per creare una stereotipizzazione delle emergenze monumentali, come nel caso della serie di dagherrotipi romani del Foro, delle inquadrature fiorentine del fianco laterale del Duomo (ancora non era stata costruita la facciata) e del Campanile di Giotto, del complesso monumentale del campo dei miracoli di Pisa e della veduta palermitana della Cattedrale dei normanni (FIG. 6).

Se della produzione in dagherrotipia di vedute italiane rimangono pochi esemplari, maggiore è la produzione di ritratti conservati nelle collezioni, consentendo di affermare la generale adesione ai codici della ritrattistica pittorica, accentuati quando interviene anche la coloritura a mano per esaltare le tonalità della carnagione, lo sfarzo delle vesti e dei gioielli, e un'ininterrotta adesione ai modelli della ritrattistica pittorica dove gli oggetti presenti nella composizione hanno una valenza simbolica identificativa della persona ritratta. Eccellenti esempi sono il dagherrotipo di un uomo seduto con il sigaro, realizzato dal francese naturalizzato italiano Adolph Bernoud (1820-1889), e il ritratto femminile eseguito da Alphonse Thaust Doderò, attivo a Genova fin dai primi anni '40, che colpisce per la posa informale della donna e per l'intensità del suo sguardo che sbilancia la raffinata eleganza della veste ricamata e lo scintillare d'oro dei gioielli, un'opera di affascinante intensità e bellezza, tra le più significative della ritrattistica italiana in dagherrotipia (FIG. 7). Infine, ricordiamo ancora tra i molti ritratti presenti nella collezione Alinari, una serie di otto dagherrotipi stereoscopici realizzati tra il 1850 e il 1855 dal fotografo milanese Alessandro Duroni (1807-1870) e contenuti in una cassetta originale donata ad Adelina Finzi:



FIG. 6. Autore non identificato, *Palermo. Veduta della Cattedrale*, 1845 ca., dagherrotipo, 162 x 122, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.



FIG. 7. Alphonse Thaust Dodero, *Ritratto femminile*, 1850, dagherrotipo colorato a mano, 145 x 109, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

questa serie di immagini si distingue per la presenza nella composizione dell'inquadratura di oggetti simbolici, un libro, un vaso di camelie, una scala, un orologio da tavolo, un mappamondo, un visore stereoscopico, tutti elementi che probabilmente suggeriscono aspetti della personalità di colui che è ritratto (Bonetti e Maffioli, 2003: 81-90).

Tra pittura e fotografia: l'evanescenza della calotipia

Quando la fotografia inizia ad esprimersi con l'uso del negativo di carta, il processo di formazione dei repertori iconografici italiani si amplia in modo esponenziale, grazie alla diffusione della nuova tecnica che meglio si adattava alle esigenze di praticità e soprattutto di riproducibilità delle stampe positive in infiniti multipli⁵. Tra i primi ad operare in Italia con il negativo di carta, sono ancora una volta degli stranieri, gli inglesi Calvert Richard Jones (1802-1877) e George Wilson Bridges (1788-1863), amici e allievi di Fox Talbot, che durante un lungo viaggio nel mediterraneo, nel 1846, raggiungono la Sicilia e risalgono la penisola verso Napoli, Roma, Firenze, Bologna e Milano. Via via che realizzano i negativi li spediscono direttamente in patria e solo al rientro saranno stampati e presentati al pubblico inglese. La stampa su carta salata della veduta palermitana di Bridges è una delle prime vedute siciliane da noi conosciute, un'immagine molto primitiva anche per la qualità del processo tecnico e dimostra come a

5 Nel 2010 la Fratelli Alinari, Fondazione per la Storia della Fotografie di Firenze ha promosso in collaborazione con Paris-Muées la prima pubblicazione, con la relativa mostra, dedicata alla produzione fotografica realizzata in Italia con la tecnica del negativo di carta da parte di autori italiani e stranieri. La ricerca scientifica è stata svolta da Anne Cartier Bresson, Monica Maffioli, Maria Francesca Bonetti e Silvia Paoli, portando alla compilazione di un primo repertorio di autori e di opere di riferimento per la storia delle origini della fotografia in Italia. A questo testo si rimanda per i saggi specifici e gli approfondimenti biografici relativi ai fotografi qui citati (Éloge, 2010).

quella data sia ancora difficile utilizzare il negativo di carta, tuttavia, rappresenta una rara testimonianza della Sicilia borbonica poco prima dei moti rivoluzionari del 1848. Anche la fotografia eseguita a Roma nel maggio 1846 da Jones presenta un'insolita veduta del Colosseo, ripreso non nella sua interezza ma in una prospettiva che esalta la grandiosità dei diversi ordini delle arcate, rese ancora più suggestive e profonde dai toni chiaroscurali che il negativo di carta riesce a dare alla stampa. Il gruppo di figure in primo piano vestite con abbigliamento tipicamente inglese, forse un autoritratto del fotografo con la moglie Anne e la figlia Christina, ricorda che la presenza dei turisti è già un elemento costante nel panorama delle maggiori città d'arte italiane e allo stesso tempo testimonia della loro visita in quei luoghi.

Nell'Italia degli Stati preunitari, dunque, i progressi della fotografia avvengono grazie all'iniziativa di singole personalità e le frammentarie testimonianze spesso non ci permettono di conoscere a pieno la produzione degli autori: nel luglio del 1849, dieci anni dopo la presentazione ufficiale del nuovo *medium* visivo, il lombardo Stefano Lecchi (1804-1859?), attivo già dal 1845, e il francese Frédéric Flachéron (1813-1883) realizzano a Roma quelle che sono oggi considerate le prime immagini della storia della fotografia riferite ad eventi di guerra: pochi giorni dopo la fine della prima Repubblica romana, le rovine dei luoghi che hanno visto vincere le truppe papaline e francesi sulle forze repubblicane guidate da Mazzini e Garibaldi, sono oggetto di documentazione da parte dei due fotografi.

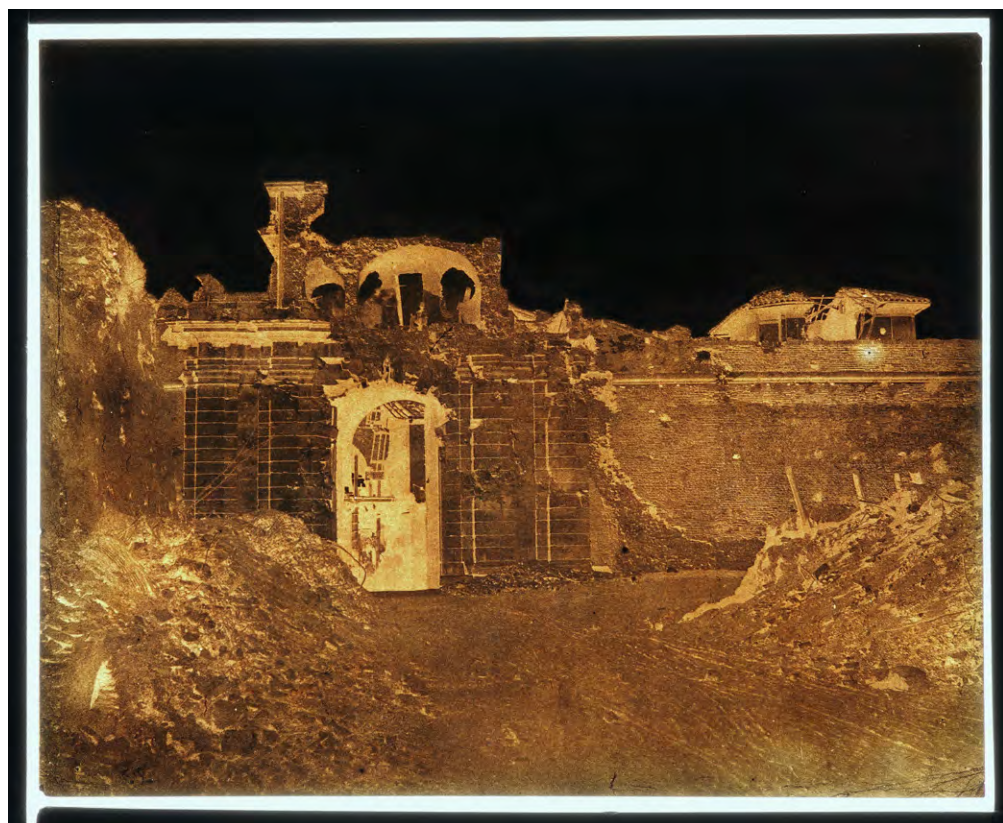


FIG. 8 Frédéric Flachéron, Roma. Rovine di Porta San Pancrazio, 1849, negativo di carta, 178 x 225, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

Una serie di sette negativi di carta e una stampa su carta salata, conservate nelle collezioni Alinari, testimoniano il lavoro dedicato alle rovine romane da Frédéric Flachéron, i danni dei bombardamenti al Casino dei Quattro Venti al Gianicolo, le rovine del Casino Savorelli, della Porta di San Pancrazio (FIG. 8), della Chiesa di S. Pietro in Montorio e, al di là dal soggetto rappresentato, hanno il valore della testimonianza dall'evento svoltosi in quei luoghi, del documento, della memoria storica di tracce presto destinate a scomparire. Anche se le forme compositive delle vedute sono ancora legate al gusto pittorico della rovina archeologica romana, la stasi che domina la scena è testimonianza evocativa della storia, della sua drammaticità e allo stesso tempo dell'eroicità delle parti che si sono fronteggiate. Nell'assenza di un'identità politica degli autori di questi 'protoreportage' e per la loro ampia diffusione in forma di litografie (Foglia, 2010: 44-55) queste immagini sono apprezzate sia da parte dei garibaldini, come testimonianza dell'eroica difesa di Roma e del progetto repubblicano, sia dall'*entourage* filo-pontificio, quale prova delle capacità offensive dello Stato della Chiesa. Certamente Roma è la città italiana dove, tra il 1847 e il 1853, la fotografia vive una stagione straordinaria delle origini del nuovo *medium*, poiché nella città eterna, centro di ritrovo di artisti e intellettuali provenienti da tutta Europa, assistiamo alla nascita di una vera e propria «Scuola Romana di Fotografia», fondata nel 1847 da Flachéron, conosciuto anche con come «Circolo del Caffè Greco», dal nome dello storico caffè di via Condotti dove, fin dalla metà del XVIII secolo, si incontrano artisti, scrittori ed esponenti della cultura europea di passaggio a Roma (Cartier-Bresson e Margiotta, 2003). Fanno parte di questo cenacolo alcuni tra i più noti e qualificati interpreti della calotipia italiana: oltre a Flachéron, Alfred-Nicolas Normand (1822-1909), Pedro Tellez de Girón principe d'Anglona (1812-1900), ricordato nelle fonti storiche con il nome di «Giron des Anglonnes» (Pérez Gallardo, 2015), Eugène Constant –attivo a Roma tra il 1848 e il 1855– e soprattutto il padovano Giacomo Caneva (1813-1865). Flachéron, giunge a Roma nel 1839, dopo aver svolto gli studi di scultore medaglista alla Scuola Reale di Belle Arti a Parigi, e consolida il suo legame con l'ambiente artistico francese che ha come riferimento l'Accademia di Francia a Villa Medici e con il pittore Jean-Auguste-Dominique Ingres. Le sue fotografie documentano un particolare interesse per la veduta monumentale e archeologica che nelle stampe positive su carta salata si esprime con una straordinaria luminosità e varietà di sfumature di toni di nero, elogiate dai contemporanei in occasione delle molte esposizioni internazionali a cui partecipa negli anni Cinquanta del XIX secolo.

Ad un interesse specificatamente architettonico sono da riferire, invece, le immagini realizzate dal francese Alfred-Nicolas Normand, *pensionnaire* all'Accademia di Villa Medici dal 1847 e nel 1852, per la maggior parte espressione dei suoi interessi per le opere della classicità greca e romana, che lo conducono fino a Pompei, e la sua visione fotografica si concentra sul soggetto che interpreta componendo i dettagli architettonici e decorativi, utili ai suoi interessi di studio e professionali.

Il maggiore interprete della 'scuola romana' è senza dubbio Giacomo Caneva, formatosi come «pittore prospettico» nell'ambiente padovano e trasferitosi a Roma nel 1838; dopo un breve esordio nella fotografia come dagherrotipista, rimane affascinato dalle qualità tecniche della calotipia e con questa si specializza creando un ampio repertorio fotografico di vedute di paesaggio, di architetture, di studi di natura e di figura che rivelano pienamente la matrice pittorica dell'autore. Nelle collezioni Alinari si conserva una delle più considerevoli raccolte di stampe fotografiche di Caneva, in parte carte salate e in parte all'albumina, quest'ultime realizzate dal fotografo romano Ludovico Tuminello (1824-1907) che, dopo il suo ritorno a Roma nel 1870, acquisisce l'archivio di negativi di carta e mette in commercio le stampe con il proprio nome⁶.

6 La figura del pittore e fotografo Giacomo Caneva è stata oggetto di studio per molti anni da parte dello storico della fotografia e collezionista romano Piero Becchetti che con un paziente lavoro filologico ha delineato un pri-

La formazione pittorica di Caneva connota le sue scelte compositive, le vedute monumentali, i paesaggi campestri fuori dalle mura, le figure popolari in costume, i dettagli della natura tipica del paesaggio mediterraneo, agavi, pini marittimi, cespugli e rocce; raffinate citazioni pittoriche in cui la ricerca dei toni morbidi, pastosi, chiaroscurali, è accentuata grazie all'uso del negativo di carta e alla sensibilità poetica e compositiva dell'autore capace di cogliere inusuali scorci paesaggistici, inquadrature con inconsuete prospettive, personaggi popolari e scene di vita quotidiana molto amate dagli artisti dell'epoca (FIG. 9). La produzione fotografica di paesaggi e scene di genere, di soggetti naturalistici o modelli in posa di Giacomo Caneva, Carlo Baldassarre Simelli (1811-post 1877) e Adriano De Bonis (1820-1884), solo per citare alcuni dei molti operatori romani del periodo, si diffonde nelle Accademie e negli atelier dei pittori contemporanei che si esprimono nei linguaggi pittorici del naturalismo e del realismo, trovando in quelle immagini i riferimenti per nuovi codici di rappresentazione e ricerche espressive, che in Italia raggiungono i livelli più alti nella produzione pittorica toscana dei Macchiaioli.



FIG. 9. Giacomo Caneva, *Modella in posa con una brocca*, 1852 ca., stampa su carta salata da negativo di carta, 221 x 132, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

Un altro grande interprete del periodo delle origini del *medium* è il padovano Domenico Bresolin (1813-1900), nel 1850 accolto tra i «soci d'arte» dell'Accademia di Belle Arti di Venezia dove compie il sistematico censimento delle emergenze monumentali di Venezia e delle principali tappe del viaggio artistico nel nord Italia. La città lagunare riprodotta nelle sue stampe fotografiche acquista un fascino difficilmente eguagliabile con la vasta produzione iconografica ottocentesca dedicata alla città, e ciò si spiega con la formazione pittorica di Bresolin, che affonda le sue radici nella tradizione del vedutismo settecentesco, ben presente nelle scelte compositive del fotografo; l'evanescenza delle linee e la pastosità dei toni disegnano misteriose,

mo repertorio dell'attività svolta del fotografo di origini padovane e attivo a Roma (Becchetti, 1989). A lui si devono anche i primi studi monografici dedicati ai fotografi James Anderson e Robert MacPherson e nella sua collezione, oggi in parte conservata presso l'ICCD di Roma e presso la Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze, si conservano molte stampe fotografiche di questi autori come di molti altri importanti fotografi italiani del XIX secolo.



FIG. 10. Domenico Bresolin, Venezia. Gondola, 1853 ca., stampa su carta salata albuminata da negativo di carta, 295 x 360, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

impalpabili figure che abitano edifici riflessi nelle acque dei canali trasformando le architetture in quinte teatrali (FIG. 10). Le sue vedute, tuttavia, mantengono il carattere di rigore compositivo e documentario richiesto alla fotografia dell'epoca: le inquadrature riprendono architetture decontestualizzate dall'ambiente circostante e depurate da qualsiasi ingerenza visiva che possa inquinare la lettura dell'immagine. Per diversi anni Bresolin alterna la fotografia alla pittura fino a quando decide di cedere il suo archivio fotografico, tra cui molte stampe positive su carta salata, a Carlo Ponti, il fotografo e commerciante più influente di Venezia nella seconda metà dell'Ottocento, tornando a dedicarsi esclusivamente alla pittura.

Mentre a Milano, nel 1851, il fotografo Luigi Sacchi (1805-1861) progetta di realizzare l'edizione di una raccolta intitolata *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*, rivolta ad un pubblico sempre più interessato alla conoscenza del patrimonio artistico italiano, nello stesso anno vede la pubblicazione il primo fascicolo dell'ambiziosa opera fotografica *L'Italie Monumentale*, mai portata a termine e dedicata ai più importanti monumenti della storia dell'architettura europea, ideata dall'archeologo e collezionista d'arte francese Eugène Piot (1812-1890). Dopo una breve passione per la dagherrotipia, egli si converte al negativo di carta apprendendo la tecnica da Gustave Le Gray (1820-1884) per utilizzarla nei suoi viaggi in Italia e in Grecia. Di Piot si conservano nella collazione Alinari alcune stampe fotografiche originali, mentre un

consistente 'corpus' di oltre un centinaio di negativi di carta fa parte delle collezioni dell'Institut national d'Histoire de l'Art di Parigi. La presenza di Piot è documentata nel 1851 a Venezia, Milano e Firenze, dove realizza più vedute della cupola brunelleschiana di S. Maria del Fiore, e in Sicilia nel 1852 quando fotografa i templi di Agrigento (Serena, 2015).

Tornando all'ambito toscano, tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50 la calotipia è già praticata da diversi autori e tra questi Vero Veraci (?-1855), fotografo fiorentino conosciuto per molto tempo solo per essere citato nelle guide e nei quotidiani dell'epoca, fino a quando alla fine del secolo scorso è emerso dal mercato antiquario un nucleo di 74 suoi negativi di carta, oggi conservati nelle collezioni Alinari, che per originalità delle inquadrature, in maggioranza riferite ai principali monumenti e vedute del capoluogo toscano, manifestano la formazione 'pittorica' dell'autore e la sua capacità di progettare un raffinato repertorio di soggetti d'arte lontano dagli stereotipi più consueti.

Nella capitale del Granducato di Toscana opera anche l'inglese John Brampton Philpot (1812-1878), attivo a fin dai primi anni Cinquanta come autore di un repertorio di vedute della città e in particolare di una serie di paesaggi dei suoi dintorni e della località di villeggiatura Bagni di Lucca, sede molto apprezzata dalla comunità inglese in Toscana fino ai primi del Novecento. Un suo negativo su carta che riproduce la grafica per il frontespizio degli album *Souvenir* venduti dal suo atelier, dimostra l'ampia richiesta di questo genere di prodotti da parte dei turisti stranieri.

In un'Italia ancora frammentata negli anni Cinquanta in diversi Stati e dove il viaggiatore deve affrontare non pochi disagi se desidera visitare non solo le principali città d'arte, ma anche il Sud della penisola o le aree geografiche più periferiche, come la Sicilia e la Sardegna, il contributo alla formazione di un primo repertorio fotografico riferito a questi luoghi più remoti si deve ad alcuni viaggiatori e fotografi amatoriali, per lo più di nazionalità francese, che hanno usato la tecnica del negativo su carta, tra fra questi ricordiamo Alphonse Davanne (1824-1912), presente a Napoli tra il 1852 e il 1853, del quale si conservano nella collezione Alinari due vedute napoletane di Piazza del Plebiscito e del Maschio Angioino e due vedute del tempio di Hera a Paestum.

Molti dei fotografi viaggiatori francesi hanno appreso la tecnica del negativo di carta direttamente da Gustave Le Gray, come nel caso di Davanne e di Alexandre-Henri-Edouard Delessert (1828-1898). Proveniente da una ricca famiglia di banchieri e membro del consiglio di amministrazione delle Ferrovie del Nord della Spagna e delle Ferrovie dell'Ovest, Delessert dedica gran parte del suo tempo ai viaggi, per ciascuno dei quali pubblica un volume di ricordi; nel 1854 compie un viaggio in Sardegna e realizza le prime documentazioni fotografiche dei più importanti monumenti dell'isola, permettendoci di rivivere attraverso questi incunaboli il mistero che doveva accompagnare il viaggiatore alla scoperta di una terra, di una storia e di una civiltà ai più ignota. Quaranta fotografie costituiscono l'opera *Ile de Sardaigne* pubblicata da Delessert nel 1854 in cinque dispense insieme al volume *Six semaines dans l'île de Sardaigne*, diario del viaggio arricchito di commenti e riferimenti alle tradizioni, ai costumi e alla vita sociale nell'isola (FIG. 11).

In Sardegna, più che in altri luoghi, l'esperienza della 'scoperta' dell'isola, della luce che inonda il paesaggio, dei contrasti tra le testimonianze archeologiche di grandi civiltà e la primitiva semplicità dei centri rurali e urbani, tra le asperità della natura e la bellezza evocativa dei paesaggi, colpiscono l'immaginario di Delessert e caratterizzano le scelte compositive delle sue fotografie. Immane la citazione all'aspra vegetazione che connota il sud del Mediterraneo, dove il ficodindia prospera nei luoghi più aridi e rocciosi diventando uno degli stereotipi identificativi del carattere esotico delle Meridione italiano.



FIG. 11. Edouard Delessert, *Sardegna. Sassari. Cactus*, 1854, stampa su carta salata da negativo di carta, 189 x 246, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

Il contributo fotografico per la definizione di un'identità nazionale

Dalla metà del XIX secolo e per almeno un decennio, alla tecnica del negativo di carta si affianca l'uso del negativo su lastra di vetro trattata al collodio, trovando estimatori e autorevoli interpreti di entrambe le tecniche: così, mentre a Roma il cenacolo del Caffè Greco si mantiene fedele alla pratica del calotipo, altri importanti protagonisti della fotografia romana, come gli anglosassoni James Anderson (1813-1877) e Robert Turnbull Macpherson (1814-1872) entrambi residenti a Roma e rappresentati commercialmente dalla libreria Spithöver in Piazza di Spagna, si esprimono con la tecnica del negativo al collodio.

Partecipe del clima artistico del circolo del Caffè Greco, James Anderson propone immagini fotografiche vicine sia per la composizione sia per i soggetti scelti ai repertori realizzati dal circolo francese, ma la tecnica del negativo di vetro rende la ripresa maggiormente definita, i contorni più netti e le tonalità luminose più vibranti; esemplare risulta già all'epoca l'importante campagna fotografica svolta all'interno del Museo Vaticano e nelle sale delle sculture classiche che, per la costruzione della visione prospettica frontale e la difficoltà tecnica della ripresa all'interno di spazi illuminati solo dalla luce naturale, testimonia della perizia compositiva e tecnica raggiunta dell'autore (Becchetti, 1986) (FIG. 12).



FIG. 12. James Anderson, *Vaticano. Galleria delle statue*, 1855 ca., stampa su carta albuminata da negativo di vetro al collodio, 260 x 280, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

Di grande effetto pittorico e di straordinaria qualità fotografica sono le opere di Robert Macpherson che ci ha lasciato alcune straordinarie immagini dei principali monumenti della città pontificia. L'imponenza dell'architettura classica è esaltata attraverso riprese ravvicinate e angolari, con prospettive fortemente verticalizzate, enfatizzando quel carattere di solidità e austerità che generalmente le veniva attribuito. Avendo adottato la tecnica del collodio combinato con l'albumina, che dava il vantaggio di una più lenta essiccazione della lastra, le fotografie di Macpherson acquistano una ricchezza di toni e una luminosità che, insieme alla calibrata composizione dei tagli caratterizzati dal gusto per il 'pittresco' e la 'natura', tipicamente anglosassone, le rendono uniche nel loro genere (Becchetti e Pietrangeli, 1987).

Non solo a Roma, ma nelle maggiori città d'arte italiane, tappe obbligate per la formazione artistica del viaggiatore, troviamo la presenza di importanti interpreti della fotografia che offrono in commercio i loro repertori fotografici dedicati alle opere d'arte e al paesaggio, svolgendo un lavoro di documentazione che oggi possiamo considerare come la prima risposta alle istanze di riappropriazione identitaria dei valori nazionali che, soprattutto dopo l'Unità d'Italia, daranno origine a sistematiche campagne fotografiche e a molti progetti editoriali illustrati finalizzati a diffondere la conoscenza del paese.

Contestualmente, infatti, un'altra Italia, quella politica e risorgimentale compie il processo di unificazione nazionale: nel 1859 il re sabaudo Vittorio Emanuele, con il determinante supporto dell'imperatore Napoleone III, innesca la seconda guerra d'Indipendenza e libera la

Lombardia dal dominio austriaco annettendola al Regno di Sardegna, insieme ai territori della Toscana, di Parma, di Modena e della Romagna pontificia. Segue il sostegno da parte del Regno sabaudo della spedizione di Garibaldi con i Mille per liberare dai Borboni il Regno delle due Sicilie, pianificando lo sbarco in Sicilia per raggiungere Palermo, risalire fino a Napoli e raggiungere lo Stato della Chiesa. Il mito di Garibaldi, 'eroe dei due Mondi', si consolida non solo per le sue capacità strategiche e di condottiero, ma anche grazie alla ritrattistica fotografica a lui dedicata, alla narrazione visiva degli eventi con la celebrazione dei luoghi dei combattimenti, divulgati al pubblico italiano e straniero dalla pubblicistica illustrata dell'epoca. Particolarmente significative di questo processo mediatico sono le testimonianze fotografiche realizzate da Le Gray durante il viaggio con Alexandre Dumas al seguito di Garibaldi nella spedizione in Sicilia (Aubenas 2002:163-171). Le fotografie alle barricate nelle strade di Palermo, scattate nel giugno 1860, qualche settimana dopo gli scontri tra garibaldini e esercito borbonico, così come il ritratto ufficiale a figura intera del condottiero vincitore ripreso in una posa informale, rilassata (FIG. 13), di chi ha conquistato la Sicilia per consegnarla al re d'Italia, diventano le icone riproposte infinite volte nel formato di 'carte de visite', per gli album a tema risorgimentale, oppure come litografie pubblicate nella stampa dell'epoca italiana ed estera, ad esempio nella prima pagina del 21 luglio 1860 del giornale *Le Monde Illustré*.



FIG. 13. Gustave Le Gray, *Ritratto di Garibaldi a Palermo*, luglio 1860, stampa su carta albuminata da negativo di vetro al collodio, 255 x 197, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

Dopo la formazione del primo governo unitario nazionale, il 17 marzo 1861, i successivi eventi politici e bellici vengono registrati dalla fotografia con attenzione diversa, formulando un repertorio iconografico finalizzato a scopi di propaganda nei confronti degli avversari, in questo caso lo Stato della Chiesa che per ancora un decennio resisterà all'annessione al Regno d'Italia. Il *medium* fotografico diventa uno strumento di propaganda e di condizionamento rispetto alla percezione pubblica degli eventi: papa Pio IX si affida a due tra i più abili fotografi romani, Antonio D'Alessandri (1818-1893) e Gioacchino Altobelli (1814-1878) per trasmettere l'immagine di solidità del potere temporale della Chiesa, la supremazia sul nemico e la potenza difensiva dell'esercito pontificio, come dimostra la serie di immagini realizzate nel 1868 da Altobelli alle truppe accampate nei Campi di Annibale, luoghi di esercitazione militare posti fuori Roma e presidio della difesa dello Stato della Chiesa (FIG. 14).



FIG. 14. Gioacchino Altobelli, *Pio IX celebra la messa ai Campi di Anagnino*, 10 agosto 1868, stampa su carta albuminata da negativo di vetro al collodio, 158 x 218, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

Ma gli eventi storici faranno il loro corso e il 20 settembre del 1870 le truppe italiane consegneranno Roma a Vittorio Emanuele II e l'Unità d'Italia sarà completata. Ai fotografi romani il compito di narrare visivamente la caduta dell'ultima difesa della città pontificia, l'assalto delle



FIG. 15. Lodovico Tuminello, *Roma. Porta Pia con le barricate fotografata subito dopo il 20 settembre 1870*, stampa su carta albuminata da negativo di vetro al collodio, 80 x 80, Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.

truppe a Porta Pia. Il repubblicano Lodovico Tuminello, costretto nel 1849 a lasciare Roma da esule, si compiace nel fotografare le truppe italiane insediate a Villa Torlonia e i soldati negli accampamenti posti all'esterno delle mura della città, così come è il primo a immortalare le barricate di porta Pia subito dopo la breccia e la vittoria sabauda, immagini che diventano l'emblema del sogno risorgimentale diventato realtà (FIG. 15). Dopo l'Unità d'Italia anche la storia della fotografia si appropria di un nuovo linguaggio unitario, di un lessico italiano che si apre a nuove prospettive di sviluppo, a inedite applicazioni e finalità, la più urgente di tutte quella di far conoscere «l'Italia agli Italiani».

Bibliografia

- AUBENAS, Sylvie (ed.) (2002), *Gustave Le Gray 1820-1884*, Paris, Bibliothèque national de France/Gallimard.
- (2013), «La redécouverte d'un précurseur: Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892)», in M. VOILAT (ed.), *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, pp. 183-194.
- AMONACI, Anna Maria (2011), «Il paesaggio toscano e la fotografia a Firenze tra le due guerre: Gli antecedenti e la personalità di Vittorio Alinari», in *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, pp. 208-253.
- BECCHETTI, Piero (1986), «Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson», in *AFT. Rivista di Storia e Fotografia*, 4, pp. 56-67.
- (1989), *Giacomo Caneva e la Scuola fotografica romana*, Firenze, Alinari.
- BECCHETTI, Piero e Carlo PIETRANGELI (1987), *Un inglese fotografo a Roma. Robert Macpherson*, Roma, Quasar.
- BONETTI, Maria Francesca (2003), «D'après le Daguerreotype... L'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia», in M. F. BONETTI e M. MAFFIOLI (ed.) (2003), pp. 31-40.
- BONETTI, Maria Francesca e Monica MAFFIOLI (ed.) (2003), *L'Italia d'Argento. Storia della dagherrotipia in Italia*, Firenze, Alinari.
- CARTIER-BRESSON, Anne e Anita MARGIOTTA (2003), *Roma 1850. Il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, Milano, Electa.
- CRAWFORD, Alistar (1999), «Robert Macpherson 1814-72. The Foremost Photographer of Rome», in *Papers of the British School at Rome*, vol. 67, pp. 357-403.
- DELÀTRE, Louis (1855), «Le fotografie dei Fratelli Alinari», in *Monitore Toscano*, 30 marzo, s.n.
- ÉLOGE (2010), *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, Paris, Paris-Musées.
- FOGLIA, Patrizia (2010), «Cantiere 49. Tradizione e innovazione nelle immagini a stampa dell'assedio di Roma», in S. LE RAY-BURIMI et al. (ed.), pp. 44-55.
- S. LE RAY-BURIMI et al. (ed.) (2010), *Napoleone III e l'Italia. La nascita di una Nazione 1848-1870*, Firenze, Alinari 24 Ore.
- MAFFIOLI, Monica (2003), *Fratelli Alinari Photographers in Florence*, Firenze, Alinari.
- (ed.) (2006), *MNAF – Museo Nazionale Alinari della Fotografia*, guida del museo, Firenze, Alinari.
 - (2010), «Fotografia e Risorgimento», in S. LE RAY-BURIMI et al. (ed.), pp. 32-43.
 - (2011), «A margine dell'opera di Fattori: i riferimenti fotografici», in G. MATTEUCCI et al. (ed.), *Garibaldi a Palermo. Una memorabile pagina del Risorgimento nel capolavoro di Fattori*, Viareggio, Centro Matteucci, 2011, pp. 29-32.

- MAFFIOLI, Monica e Maria POSSENTI (2003), «Appendice. Fonti archivistiche», in A. C. QUINTAVALLE, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, pp. 579-593.
- MAFFIOLI, Monica e Luigi TOMASSINI (2020), *Report finale: il patrimonio fotografico Alinari*, Società Italiana per lo studio della fotografia (SISF); www.sisf.eu.
- MALANDRINI, Ferruccio e Susanna WEBER (1996), «Fratelli Alinari in Florence», in *History of Photography*, 20, pp. 49-56.
- MARTELLI, Diego (1890), *In memoria di quei tre galantuomini che tali furono i fratelli Alinari*, Firenze, Landi.
- NICERAY de, Camille (1899), «L'Art Photographique. Les Frères Alinari de Florence», in *L'Encyclopedie Contemporaine Illustrée. Revue Hebdomadaire Universelle des Sciences, des Arts et de l'Industries*, 416, pp. 102-103.
- PÉREZ GALLARDO, Helena (2015), «Le prince Girón de Anglona. Un amateur espagnol à l'école romaine de la photographie», in *Études photographique*, 32, primavera 2015; <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3505>.
- PHOTOGRAPHIES (1858), *Photographies de la Toscane et des Etats romains par Alinari Frères primées à l'Exposition universelle de Paris*, Florence, Luigi Bardi.
- PINSON, Stephen C. (2019), *Monumental Journey. The Daguerreotypes of Girault de Prangey*, The Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven and London.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (2003), *Gli Alinari*, Firenze, Alinari.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo e Monica MAFFIOLI (ed.) (2003), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze*, Firenze, Alinari.
- SCAPECCHI, Piero (2002), «Gli Alinari Editori», in *Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, Firenze, Alinari, pp. 13-33.
- SERENA, Tiziana (2015), «Eugène Piot e L'Italie monumentale. La fotografia fra documento e égotisme», in *RSF. Rivista di studi della fotografia*, 1, Firenze, FUP, pp. 26-47 (anche in www.sisf.eu).
- SETTIMELLI, Wladimiro e Filippo ZEVI (ed.) (1977), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Alinari.
- SISI, Carlo (ed.) (2002), *La Commedia dipinta. I concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, Firenze, Alinari.
- TOMASSINI, Luigi (1987), «Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento», in *AFT: Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano*, 5, pp. 59-71, e 6, pp. 62-67.
- (2019), «Il patrimonio fotografico Alinari: excursus storico e questioni attuali», in *RSF. Rivista di studi della fotografia*, 10, Firenze, FUP, pp. 100-120 (anche in www.sisf.eu).

Manuel Herrero, dentro y fuera del estudio de daguerrotipos

Manuel Herrero, inside and outside the daguerreotypes studio

María de los Santos García Felguera

Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

José Gregorio Escalada Sardina

Investigador, Barcelona

RESUMEN

Manuel Herrero fue uno de los primeros daguerrotipistas comerciales en Madrid, con fuerte presencia en la prensa. Este trabajo, además de recoger la evolución de su carrera como daguerrotipista y la de sus galerías de retrato, revela nuevas informaciones sobre su vida antes y después de su trabajo como fotógrafo y los motivos que le llevaron a la fotografía.

Palabras clave: Daguerrotipista, galería de retrato, inversión lateral, anuncios en prensa, militar, Madrid, Juan Martí, José Albiñana, Charles Clifford.

ABSTRACT

Manuel Herrero was one of the first commercial daguerreotypists in Madrid, with a strong presence in the press. This work, in addition to recording the evolution of his career as a daguerreotypist and that of his portrait galleries, reveals new information about his life before and after his work as a photographer, and the reasons to take that path.

Keywords: Daguerreotypist, portrait gallery, lateral inversion, press advertisements, military, Madrid, Juan Martí, José Albiñana, Charles Clifford.

En el deseo de dibujar el mapa de los primeros daguerrotipistas que trabajaron en España –que nos ha llevado a Enrique Lorichon, Pedro Sardin, la señora Fritz, la señora Senges, Antonio Fernández Soriano y Anaïs Tiffon (los *Napoleón*), además del propio Ramon Alabern Moles¹, entre otros– abordamos ahora el estudio de Manuel Herrero, uno de los primeros daguerrotipistas que desarrolló su actividad en Madrid.

Conocemos a Manuel Herrero desde que Lee Fontanella habló de él en *La historia de la fotografía en España* (1981: 42, 51, 58), como uno de los primeros daguerrotipistas activos en Madrid. Posteriormente, otros autores² recogieron su presencia en la capital a través de

1 Alguna en este mismo foro (García Felguera, 2017).

2 Riego Amézaga (1986: 127-128), Pando Despierto (1986: 217), López Mondéjar (1989: 20, 21, 22), Kurtz (2001: 109, 119), Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso (2013: 503, 517), Vega de la Rosa (2017: 113, 118, 124-125, 128-130, 132). Algún escritor lo ha convertido en personaje de novela (Reyero, 2021).

los anuncios, que fueron constantes en la prensa, sobre todo en los dos primeros años, 1844 y 1845. Entre enero de 1844 y enero de 1856 hemos encontrado 546 anuncios suyos, un 35 % del total de 1541 anuncios identificados como de estudios de daguerrotipo en este periodo en Madrid³.

A través de ese medio millar de anuncios, Herrero informa de los distintos estudios que monta, sus características, los avances tecnológicos, los precios, lo extenso de su producción... Además, la prensa da noticia de algunos incidentes relacionados con él, como la explosión en el estudio de la plaza Mayor o el litigio con José Albiñana.

Gracias a los padrones de vecinos de Madrid, se sabía que Manuel Herrero había nacido en Alicante en 1807⁴, que estaba casado con Rosa Monzó y que tenían dos hijos, José y Manuel. Gerardo Kurtz (2001: 119) desveló que Herrero y Juan Martí Fallós⁵ (1814-1890) eran cuñados, porque sus esposas (Rosa y Josefa Monzó) eran hermanas. Pero poco más se sabía de la vida de Herrero, ni antes de su actividad como daguerrotipista ni después, cuando a mediados de 1855 deja de anunciarse en la prensa.

En los ocho años de padrones que hemos podido localizar en la capital (entre 1847 y 1857), nunca aparece su segundo apellido⁶. Por fortuna, Chema Melero, investigador sevillano (y amigo generoso) nos recordó que el *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)* sí lo ofrece: Manuel Herrero Iniesta (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2013: 517). Con esa pista, entre la lista de candidatos, encontramos a uno que solicita un privilegio para introducir «un procedimiento de producción de gas líquido de alumbrado» en 1853⁷. Esta solicitud aporta el dato de que es «teniente subteniente retirado». A partir de ahí, en su expediente militar⁸ encontramos la información que nos ha permitido tirar de otros hilos y presentar un dibujo bastante completo de su vida.

Antes del estudio de fotografía. La carrera militar de Manuel Herrero Iniesta

Manuel Gaspar Herrero Iniesta nació en Alicante el 25 de enero de 1807, hijo de Manuel Herrero Alda, militar⁹, y de Fulgencia Iniesta Ibáñez¹⁰. Muerto el padre en 1811 durante el Sitio de Tarragona, el niño Manuel (por tradición familiar y seguramente también por necesidades

3 Todos los ejemplares de periódico citados han sido consultados en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital>.

4 Como recoge Jep Martí en el Portal Clifford, <https://www.fotoconnexio.cat/clifford/>.

5 También aparece escrito como Fullós o Fayós.

6 Con un nombre tan común como Manuel Herrero, la prensa recoge un farmacéutico, militares, un prófugo carlista, alguien que patenta un aparato para producir gas, presbíteros y agricultores de Segovia.

7 *Gazeta de Madrid*, 2 de diciembre de 1853; *Base de datos de solicitudes de privilegios. España 1826-1878*, OEPM-UAM, Madrid 2000, Exp. 1037, 1060, <http://historico.oepm.es>.

8 Expediente militar de Manuel Herrero Iniesta, 1037E, Archivo General Militar de Segovia (AGMS), Ministerio de Defensa. Salvo otra indicación, las referencias a su carrera militar proceden de este.

9 Expediente de Manuel Herrero Alda, Exp. 1032, AGMS. Había nacido en Ateca (Aragón).

10 Manuel fue bautizado el día 27 en la colegial de Alicante, actas de bautismo de la parroquia de San Nicolás de Alicante, Archivo Diocesano de Orihuela (ADO). Su madre era de Murcia y vecina de Alicante; viuda de Simón Bugallo (casados el 16 de abril de 1800), también militar (cabo en Alicante, según el *Estado General de la Real Hacienda* de 1799), y antes lo había sido de Francisco Aracil (casados el 17 de mayo de 1792). Manuel y Fulgencia se casaron unos meses después del nacimiento de su hijo Manuel (29 de junio de 1807). Las tres bodas de Fulgencia, en las actas de matrimonio de San Nicolás de Alicante, ADO. Fulgencia Iniesta murió en 1846 (*Diario de avisos de Madrid*, 26 de abril de 1846).

económicas) se alistó en el ejército en 1815, a los ocho años, como «soldado voluntario de menor edad».

En 1825 Herrero estaba destinado en el batallón de voluntarios de Cataluña, cuando lo reclamó su madre desde Valencia¹¹, y a partir de entonces, entre finales de los años veinte y mitad de los treinta, Manuel Herrero pasó unos años en la ciudad del Turia. Allí le dieron licencia absoluta en agosto de 1828, en octubre se casó con María Rosa Monzó Espinosa¹² y en 1830 nació su primer hijo, Manuel Joaquín¹³, que tuvo como madrina de bautismo a Josefa Monzó, la esposa de Juan Martí. Ese mismo año, Herrero volvió al ejército ya como sargento de Brigada de Carabineros de Costas. También en Valencia nació en 1831 su segundo hijo, José Gaspar Andrés¹⁴, al que también amadrinó Josefa; y en 1833, en Denia, nació el tercero, Manuel, que murió a la semana¹⁵. Por entonces Herrero era subteniente de infantería, y con ese grado fue destinado a la Hacienda Pública en 1837; en abril de 1839 pasó a Almería y en diciembre de ese mismo año a Málaga; allí nació en 1840 otro hijo que recibió de nuevo el nombre de Manuel Casto¹⁶.

Tras dos años en Alicante (1841-1843), Herrero fue trasladado a Zaragoza en febrero de 1843, donde el 30 de septiembre recibió «Real licencia absoluta por haber tomado parte en los acontecimientos políticos de Zaragoza» (Delgado Idarreta, 1980), cuando era ayudante del segundo jefe del fuerte de Trinitarios¹⁷. Él mismo confirmaba años más tarde en la prensa su vinculación con la causa liberal y la sublevación de Zaragoza:

Don Manuel Herrero, oficial que era de carabineros en Zaragoza y que por sus ideas liberales y haber tomado parte en el pronunciamiento último de aquella heroica ciudad, se le espidió su licencia absoluta, no encontró otro medio de subvenir al sustento de su familia que el de dedicarse en esta corte a retratar en daguerreotipo...¹⁸

Este texto nos lleva a su actividad como daguerrotipista en Madrid y deja claro que fue la agitada situación política de España la que llevó a este militar liberal a la fotografía, como llevó al periodista y editor de prensa Francisco Vargas Machuca (1818 – post 1878) a convertirse en «Mr. Clonweck Retrartista alemán» en 1848 y en 1854 (García Felguera, 2018: 17-20).

Manuel Herrero y sus estudios de fotografía

Ya fuera del ejército, Manuel Herrero abrió varios estudios de retrato en Madrid, todos en el centro de la ciudad, en la zona más frecuentada por los madrileños y también por los visitantes. Estuvo en la Galería de San Felipe Neri, en plaza Mayor número 26, en Montera 24, en

11 Su madre, Fulgencia, tenía un estanco en Valencia, donde estaba un hijo menor, Cristóbal, que también entró en el ejército. Expediente de Manuel Herrero Alda, Exp. 1032, AGMS.

12 31 de octubre de 1828, actas de matrimonio de la parroquia de San Esteban Protomártir, Archivo Diocesano de Valencia (ADV). Entre los testigos figura un Ramón Martí, quizás pariente de Juan Martí.

13 18 de enero de 1830, actas de bautismo de la parroquia de San Esteban Protomártir, ADV.

14 José nació el 25 de noviembre de 1831 y también fue militar, Exp. 1004, AGMS. En su expediente militar hay una copia de su acta de bautismo en la parroquia de San Andrés Apóstol de Valencia.

15 Acta de bautismo, 30 de septiembre de 1833, iglesia parroquial de Denia, ADV. La repetición del nombre Manuel deja claro que el primero había fallecido antes.

16 Se bautiza el 6 de marzo de 1840, actas de bautismo del Sagrario, Archivo Diocesano de Málaga.

17 *Diario Constitucional de Zaragoza*, 5 y 26 de octubre de 1843.

18 *El Espectador*, 29 de septiembre de 1847.

Príncipe 12, en Montera 22 y en Puerta del Sol 4 y 6 (y ocupó durante unos meses la azotea de Jacometrezo 4).

Su primer anuncio lo publicó el 18 de marzo de 1844 como daguerrotipista anónimo:

DAGUERROTOPIO.—Acaba de establecerse un artista en la Galería de san Felipe, junto a la calle Mayor, gabinete de lectura, quien deseando acreditarse hace á 30 rs. los retratos que en otras partes valen 60; en el concepto de que si tirada la prueba no gusta al respectivo interesado queda á su arbitrio tomarlo ó no, con cuya cláusula se convencerá el público de que no cabe engaño.

También los colocará en cajitas, anillos y alfileres; enseñará a quien desee aprender y pasará a hacerlos a las casas particulares con mucha economía¹⁹.



FIG. 1. Galería de San Felipe Neri, *Semanario Pintoresco Español*, 19 de abril de 1840. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital²⁰.

El lugar elegido, la galería de San Felipe Neri, era un sitio de moda, el primer pasaje comercial cubierto que se abrió en Madrid, en 1840, con tiendas de lujo y muy cerca de la plaza Mayor; la situación perfecta para el nuevo negocio de retratos²¹ (FIG. 1 y FIG. 2). Allí —después de Couturier (Garófano Sánchez, 2017: 93-96), Pedro Sardin y Madame Valperly en 1842 (García Felguera y Escalada, 2020: 100-101), Madama Fritz²², Laperriere, Christian Fischer y un puñado de anónimos entre 1843 y 1844— Herrero es uno de los primeros daguerrotipistas comerciales que se anuncian en la capital. En su publicidad destaca lo barato de su trabajo, que fue una seña de identidad de sus establecimientos (o al menos de los anuncios) a lo largo de toda su carrera; señala también su condición de «artista», profesor de daguerrotipo y retratista a domicilio.

A la pregunta de cómo aprendió a hacer daguerrotipos responde el mismo Herrero un mes después²³, y afirma que lo hizo con Fischer, el joven daguerrotipista danés, Christian Fischer, nacido hacia 1816²⁴, que también estuvo en Cádiz y en Valencia.

19 *El Nuevo Avisador*, 18 de marzo de 1844.

20 Los periódicos de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España tienen licencia Creative Commons. Daguerreobase también tiene licencia Creative Commons. Tanto el Museo Nacional del Romanticismo como Yolanda y Juanjo (colección FBS) nos han autorizado para la reproducción de sus daguerrotipos.

21 Allí estuvo el oratorio de San Felipe Neri, desamortizado en 1836.

22 *Diario de Madrid*, 2 de octubre de 1843; Martí Baiget (2021).

23 *El Nuevo Avisador*, 24 de abril de 1844.

24 En el padrón de extranjeros de Cádiz de 1845 tiene 29 años; García Felguera y Escalada (2020: 104).

Herrero aprovecha ese anuncio para señalar que hace los daguerrotipos a mitad de precio que su maestro y, además, hace valer su condición de «artista español», probablemente con sentido, porque (salvo los daguerrotipistas anónimos de la plaza de Isabel II 4, plazuela del Carmen 1, carrera de San Gerónimo 6 y calle Ave María 20, cuya nacionalidad desconocemos), Herrero sería el primer daguerrotipista comercial español que trabaja en Madrid. La coletilla «español» sigue apareciendo en todos sus anuncios mientras mantiene el anonimato²⁵, como había hecho Mauricio Sagristà dos años antes en su competencia con el francés Sardin en Barcelona (García Felguera y Martí Baiget, 2014: 48).

Solo tres meses después de abrir el estudio en la Galería de San Felipe Neri, en junio de 1844 Herrero se traslada a la plaza Mayor 26, principal, donde ofrece mayor privacidad para retratarse «en el traje y actitud que le acomode sin vista de nadie»²⁶. Por fin, el 17 de julio de 1844, tras cuatro meses de anonimato, se desvela la identidad de este «artista español», aunque los duendes de la imprenta complican las cosas:

DAGUERROTIPO.—D. Manuel Gurrero [sic], artista fotógrafo, establecido en la plaza mayor número 26, cuarto principal, acaba de mejorar notablemente su máquina...²⁷

Un mes más tarde, en agosto de 1844²⁸, se anuncia como Manuel Herrero, ya sin errata; en octubre ofrece daguerrotipos «iluminados», con un sobreprecio de 10 reales²⁹, y en noviembre señala la novedad de que los daguerrotipos salen

... sin que haya variación de derecha á izquierda cuyo defecto han tenido todos hasta el día, de modo que ya pueden retratarse, tanto los militares con todas sus condecoraciones como las personas inutilizadas de algún miembro o señal marcada en su fisonomía...³⁰

El problema de la inversión lateral lo había resuelto ya en 1840 la cámara del norteamericano Wolcott (1804-1844) gracias al espejo cóncavo colocado en su interior³¹, y también las de Chevalier (1804-1859) en Francia y Voigtländer (1812-1878) en Austria, ambas de 1841,



FIG. 2. *El Nuevo Avisador*, 29 de abril de 1844. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital.

25 Unos meses después, un publicirreportaje celebra que sea español y así «sacudir el yugo que los extranjeros nos han puesto en este tipo de trabajos» (*Gazeta de Madrid*, 29 de agosto de 1844).

26 *Diario de avisos de Madrid*, 13 de junio de 1844.

27 *El Nuevo Avisador*, 17 de julio de 1844.

28 *El Nuevo Avisador*, 17 de agosto de 1844.

29 *Diario de avisos de Madrid*, 18 de octubre de 1844 y *El Nuevo Avisador*, 18 de octubre de 1844.

30 *Diario de avisos de Madrid*, 2 de noviembre de 1844.

31 Alexander S. Wolcott y John Johnson la patentaron el 8 de mayo de 1840. US Patent n. 1582.

mediante un espejo o un prisma en el objetivo; pero no era frecuente que los fotógrafos lo anunciaran antes de 1844-1845.

A pesar de esa oferta, los daguerrotipos que conocemos de Manuel Herrero muestran las levitas y los chalecos de los hombres con el lado derecho montando sobre el izquierdo, lo que era propio de la ropa femenina, con lo cual parece claro que no siempre se usaban estos dispositivos.

A juzgar por los anuncios, el negocio de Herrero iba muy bien, y en abril de 1845 afirma llevar hechos dos mil ejemplares³². En septiembre «tiene aparatos para retratar con sol o sin él, sentado o en pie, con fondo negro, blanco o país»³³ y en noviembre añade uno de «librería»³⁴. Sin embargo, ninguno de los retratos que conocemos de Manuel Herrero tiene telón; todos llevan un fondo liso, como era habitual en los años cuarenta, aunque hay excepciones, por ejemplo la pareja que retrató Pedro Sardin (h. 1842) con un telón de jardín y cortina³⁵, o el hombre de Juan Bruguera (1843)³⁶.

En diciembre de 1845 se produjo una explosión en el balcón del estudio de Herrero, quizás por «un bote de agua fuerte o de preparado fulminante para el uso de sus retratos», que causó revuelo porque coincidió con la parada militar³⁷, lo que le obligó a cerrar dos semanas³⁸. Tal vez influido por la explosión, o por tener mejor luz para su trabajo, en enero de 1846 Herrero buscó un nuevo local —«si acomodase á algún dueño a administrador de casas en el centro de la corte que se construya, bien sea en jardín o azotea, un local a propósito para usar el daguerrotipo... se preferirá el más inmediato a la Puerta del Sol»—³⁹. Y lo encontró, porque el 26 de marzo de 1846 se trasladó a la calle Montera 24, 3º, un local con «escalera cómoda y clara, bonito gabinete para recibir, otro cerrado de cristales totalmente para retratarse, sin que pueda perjudicarle la lluvia o el aire, ni tampoco la vista de persona alguna, y una señora para retratar a las señoras que lo deseen»⁴⁰. Sin padrón de vecinos de la calle Montera en 1846, y a falta de otros datos, no podemos identificar a esa señora retratista, que podría ser su propia esposa, como sucedía en otros estudios.

Siempre inquieto, en diciembre de ese mismo año Herrero anuncia que abre un nuevo local:

LAGUERROTIPLO.- Nuevo establecimiento para retratar, bajo la dirección del conocido artista don Manuel Herrero, en la azotea de la casa número 4, calle Jacometrezo, inmediato a la calle de la Montera, y desempeñado por un hijo suyo.

Varios son los artistas que han explotado el espresado local hasta el día, con mezquinos resultados; pero aprovechadas sus excelentes cualidades por la larga experiencia de dicho señor Herrero, el resultado corona sus esfuerzos...⁴¹

32 *El Nuevo Avisador*, 3 de abril de 1845.

33 *Diario de avisos de Madrid*, 23 de septiembre de 1845.

34 *Diario de avisos de Madrid*, 4 de noviembre de 1845.

35 Cortesía de Juan Naranjo. Galería de arte & Documentos (García Felguera y Escalada, 2020: 105).

36 En el comercio en 2016, catálogo Juan Naranjo, subasta de fotografías.

37 *La Postdata*, 10 de diciembre de 1845.

38 *Diario de avisos de Madrid*, 24 de diciembre de 1845.

39 *Diario de avisos de Madrid*, 3 de enero de 1846. Sardin buscó en Barcelona en mayo de 1842 «un segundo o tercer piso de buenas luces y [...] mejor con terradito, a los alrededores de la Rambla» (*El Constitucional*, 27 de mayo de 1842) y en agosto en Madrid (*El Espectador*, 26 de agosto de 1842).

40 *Diario de avisos de Madrid*, 26 de marzo de 1846.

41 *Diario de avisos de Madrid*, 22 de diciembre de 1846.

Que sepamos, en esa azotea (Jacometrezo 4) habían estado Miguel Constante (de junio a septiembre de 1844), la Sociedad Artística (de diciembre de 1844 a marzo de 1845), uno o dos daguerrotipistas anónimos (en junio y julio de 1845) y un pintor madrileño, también anónimo (de septiembre a noviembre de 1846)⁴². La aventura de Herrero tampoco duró mucho, porque en marzo de 1847 ya se anunciaban allí Martínez y Cía.⁴³

Respecto a ese «hijo suyo» que se haría cargo del establecimiento, en el primer padrón disponible de la familia Herrero Monzó (de enero de 1847 en Montera 24)⁴⁴ figuran dos hijos, José, de 15 o 16 años, y Manuel apenas de 7⁴⁵, ambos estudiantes. Por tanto, si de verdad un hijo de Manuel Herrero llevaba el negocio, solo podría ser José, aunque no ejercería la profesión de fotógrafo mucho tiempo, porque –siguiendo la tradición familiar– entró como cadete en la academia de infantería en 1849⁴⁶ y murió como capitán en la batalla de Alcolea (1868)⁴⁷.

De esta época data el daguerrotipo más antiguo (seguro) de los que nos han llegado: el *Retrato de Sixto de Segarra* (Centro Cultural Fondo Espín)⁴⁸. Según López Mondéjar (2005: 28), está hecho en Madrid en 1847; pero no sabemos si este dato viene de una etiqueta (que en el montaje actual no es visible), de una inscripción o de cualquier otra fuente.

Cercano a él en el tiempo, y con la etiqueta de la galería de Montera 24 pegada al dorso, ha llegado un *Retrato de hombre* (col. Fuentes Megina)⁴⁹ (FIG. 3), sencillo, ovalado, enmarcado para colgar y con fondo liso. Se trata de un joven sentado, vestido de forma elegante, con levita, chaleco de cuadros y una gran corbata de lazo, que animan el retrato, algo que echaba de menos un hombre que se retrató «en camisa» en el verano de 1847 en el estudio de Manuel Herrero y cuyo disgusto recogió la prensa bajo el título «Percances de los retratos en mangas de camisa al daguerreotipo»⁵⁰. El retratado se quejaba, entre otras cosas, de que su camisa en el daguerrotipo era «una especie de plastón con sombras azuladas». No en vano los daguerrotipistas recomendaban retratarse con levita.

La etiqueta de este último daguerrotipo nos permite fecharlo (con una cierta flexibilidad por el final) entre los años 1846 (en marzo, cuando Herrero abre ese negocio) y agosto de 1847, cuando se traslada a Príncipe 12.

Sin abandonar la idea de expansión, el fotógrafo volvía a buscar en junio de 1847 un local porque «desea aumentar el número de sus establecimientos», aunque finalmente fue para mudarse. Con esa finalidad de nuevo:

hará proposiciones ventajosas al dueño de casa que estando en calle principal y céntrica de esta corte, le convenga arrendar algún sitio á propósito, como jardín, patio o azotea, obligándose a construir esta por su cuenta si conviniesen en el trato⁵¹.

42 Según anuncios consultados en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

43 *Diario de avisos de Madrid*, 31 de marzo de 1847.

44 Padrón de vecinos de Madrid, 1847, Archivo de Villa de Madrid.

45 Ver notas 14 y 16.

46 Ya no aparece con la familia en el padrón de vecinos de 1850, Archivo de Villa de Madrid.

47 José Herrero Monzó fue ascendido a comandante a título póstumo (Exp 1004, AGMS).

48 Caja de Ahorros del Mediterráneo, Lorca, Murcia, n.º inv. 2065, sign. Pl. 3. El centro está cerrado. Damos las gracias a Asensio Martínez y a Inés Chamón, de la biblioteca de San Isidoro de Cartagena.

49 Pamplona, 6 x 10 cm. CFM_054, <http://www.daguerreobase.org>.

50 *El Herald*, 13 de julio de 1847, recogido de *El Correo*.

51 *Diario de avisos de Madrid*, 20 de junio de 1847.



FIG. 3. Retrato de hombre, daguerrotipo, 1846-1847. Colección Fuentes Megina. Daguerreobase.

Solo un mes más tarde, en agosto de 1847, Herrero se traslada a **Príncipe 12, casa del Casino**⁵², «haciendo en él además de la magnífica azotea que tiene al piso, un gabinete cubierto con cristales, que le permite temperar todas las luces á las diferentes horas del día»⁵³. De nuevo el fotógrafo elige un lugar a la moda: el Casino del Príncipe (como era conocido por el nombre de la calle), un núcleo de sociabilidad importante, que estuvo en esa dirección entre 1840 y 1848. No es extraño, por tanto, que Herrero tuviera competencia en las inmediaciones, como indica a finales de año —«hay colocada una placa con el nombre y profesión de dicho artista, a fin de que las personas que quieran favorecerle no lo equivoquen con otro que hay en la misma calle»—⁵⁴.

Como hizo en 1845⁵⁵, en el verano de 1849 Herrero salió de Madrid para hacer retratos en Santander, donde sería el primer fotógrafo del que se tiene noticia (Riego Amézaga, 1986: 127-128). Durante el mes de julio se anunciaba en la Cuesta de Gibaja 4, una zona muy querida por los fotógrafos⁵⁶. En la ciudad cántabra Herrero coincidió con Gairoard y presumió de ser el más antiguo de los daguerrotipista que trabajan en la corte.

Tras un mes fuera, el mismo día que anunciaba su regreso a Madrid (4 de agosto)⁵⁷, apareció un publipreportaje de José Albiñana⁵⁸, al que contestó Rafael Escriche primero y Herrero después,

52 *La Carta*, 29 de julio de 1847.

53 *Diario de avisos de Madrid*, 23 de agosto de 1847.

54 *Diario de avisos de Madrid*, 6 de diciembre de 1847.

55 *Diario de avisos de Madrid*, 4 de abril de 1845.

56 Enrique Lorchon estuvo en el número 7, cuando se asoció con Marquetti en 1857 (García Felguera, 2016: 45), y en el número 3 en 1860, con Julio Planchard (1812-?) (Torcida, 2017).

57 *Diario de avisos de Madrid*, 4 de agosto de 1849.

58 *El Clamor Público*, 4 de agosto de 1849. Dice que Albiñana ha conseguido corregir la inversión lateral. Escriche contesta afirmando que Albiñana es su discípulo, que el nuevo método lo ha traído él de París, y que la inversión lateral estaba resuelta desde años atrás, *Diario de avisos de Madrid*, 8 de agosto de 1849.

aludiendo a esos «pomposos artículos de las gacetillas de los periódicos»⁵⁹. En respuesta, Albiñana colocó unos retratos en Príncipe 12, al lado de la puerta de la galería de Herrero, acompañados de un texto elogioso en el periódico⁶⁰. Herrero contratacó colgando los suyos en Mayor 62, junto al estudio de Albiñana⁶¹. Unos días después, Albiñana anunciaba sus retratos a 60, 90 y 120 reales, y criticaba a los que los ofrecen a 30 reales, pero hacen pagar aparte el marco y el color⁶². Herrero demandó a su colega ante el alcalde, hubo un juicio de conciliación con resultado negativo⁶³, y no sabemos si pasó a mayores. La queja de Albiñana por los precios que anuncia Herrero bien podría ser cierta, porque el propio Herrero suele dejar claro que 30 reales es el precio para daguerrotipos sin colorear, y lo deja todavía más claro después del litigio:

La persona que con solo el gasto de 30 rs. quiera recoger su retrato, se le entregará sin dificultad, y la que quiera colocarle en cristal de más ó menos mérito, ó bien adornarle de cualquier modo, pagará desde 8 reales vellón hasta 120 inclusive, según su gusto ó capricho⁶⁴.

Lo cierto es que Manuel Herrero casi siempre ofrecía los precios más bajos de todos los anuncios que hemos podido examinar y casi siempre por debajo de la media (aunque falta información sobre el colorido, el tamaño y el acabado de los retratos).

En plena polémica con Albiñana, Herrero hace un *Retrato de mujer* (colección FBS) que lleva la etiqueta de Príncipe 12 y una inscripción manuscrita que no deja lugar a dudas: «Agto 21/1849». El retrato tiene un fondo liso y la mujer está sentada y apoyada en una mesa con tapete de flores. Como el resto de los ejemplares que nos han llegado, está montado para colgar con un marco de carey (o imitación)⁶⁵.

También del estudio de la calle del Príncipe 12 (aunque con una etiqueta diferente y más sencilla) procede el *Retrato triple* (Museo del Romanticismo), (FIG. 4) un ejemplar poco común por las dificultades que entrañaba retratar a tres personas. A juzgar por las eda-



FIG. 4. Retrato de grupo, daguerrotypo, 1847-1850. Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.

59 *Diario de avisos de Madrid*, 15 de agosto de 1849.

60 *El Heraldo*, 11 de septiembre de 1849.

61 *La España*, 7 de octubre de 1849.

62 *Diario de avisos de Madrid*, 26 de septiembre de 1849.

63 *La España*, 7 de octubre de 1849.

64 *Diario de avisos de Madrid*, 27 de octubre de 1849.

65 Mide 15,1 x 12,6 cm (Benlloch Serrano *et al.*, 2017: 141, 142).

des y la disposición de los personajes, se trata probablemente de un grupo familiar, con el hombre de pie entre las dos mujeres –su hija y su esposa– sentadas. Quizá una familia de campo, rica pero no urbana. El hombre viste chaleco, pero no corbata, y las mujeres llevan mantones bordados, que eran prendas caras pero populares. La ficha de CER.ES⁶⁶ apunta a que se trate de personas del mundo del espectáculo, pero nos inclinamos más bien por una familia rural y quizá del sur, por las patillas del hombre, los mantones y los pendientes de las mujeres. Enmarcado también a la francesa, para colgar en la pared, y de tamaño superior a los anteriores (19,20 x 17 cm), el daguerrotipo estaría hecho entre el verano de 1847 (cuando Herrero se traslada al estudio de Príncipe 12) y el de 1850, cuando lo deja.

Precisamente en ese verano de 1850 se producen dos hechos importantes: en julio Herrero introduce la novedad de los retratos sobre papel, que vende a 40 reales, tras afirmar que acaba de regresar de París con mejores resultados «tanto sobre placa como sobre papel»⁶⁷. El de Herrero es el segundo establecimiento que anuncia retratos sobre papel en Madrid, después de que lo hicieran Pérez y Marqués en 1850⁶⁸. Clifford los anuncia en noviembre de 1851, y Albiñana y Martí lo hacen en 1852. En agosto deja la galería de Príncipe 12 y vuelve a la **calle Montera, esta vez al número 22**, aunque por poco tiempo.

DAGUERREOTIPO. –El artista don Manuel Herrero, que tenía su establecimiento en la calle del Príncipe, núm. 12, se ha trasladado a la de la Montera, núm. 22: hace retratos sobre el **plaqué y sobre papel**, ilumina aquellos bajo un sistema nuevo que hace los colores mas permanentes; y estos al óleo, aguada ó miniatura...⁶⁹

Quizá por entonces ya se ocupaba de «iluminar» los retratos Cassien, un socio con el que Herrero se anuncia a comienzos de 1851⁷⁰ y que debe ser el Víctor Cassien que trabajó también en Cádiz⁷¹.

Tras pasar menos de un año en Montera 22, en marzo de 1851, Manuel Herrero vuelve a cambiar de estudio y se traslada al que sería el último, la **Puerta del Sol, número 6**, a una azotea cerrada con cristales⁷², que conocemos por la fotografía de Clifford (FIG. 5), lo mismo que las muestras del portal. Precisamente el 15 de noviembre de 1851 Herrero anuncia una sociedad con Clifford:

Daguerrotipo y fotografía, Puerta del Sol, número 6. El lunes próximo se abre al público el nuevo establecimiento, formado por el retratista inglés Mr Clifort [sic], que vive en Puerta del Sol, número 11, y el español don Manuel Herrero; en él se trabajará no solo sobre placas con la mayor perfección, sino también sobre papel, de un modo desconocido en España, y cuyo mérito sobresaliente solo puede compararse a las mejores tilografías [sic]; como resultado del viaje a París y Londres, de que acaba de regresar el primero⁷³.

66 <https://ceres.mcu.es/pages/Main?id=30673&inventory=CE8560&table=FMUS&museum=MNR>.

67 *Diario de avisos de Madrid*, 3 de julio de 1850.

68 *El Popular*, 4 de abril de 1850. Según Rodríguez Molina *et al.* (2014: 19), Pascual Pérez Rodríguez.

69 *Diario de avisos de Madrid*, 24 de agosto de 1850.

70 *Diario de avisos de Madrid*, 19 de enero de 1851.

71 Está en Cádiz de abril a octubre de 1850, y en julio de 1851 (Garófano Sánchez, 1994: 34). Aunque Garófano lo recoge como Cassier, en los números de *El Comercio* (12 y 19 de mayo de 1850), consultados en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, se anuncia claramente como Víctor Cassien.

72 *Diario de avisos de Madrid*, 13 de marzo de 1851.

73 *Diario de avisos de Madrid*, 15 de noviembre de 1851. En el siguiente, un mes después (la frecuencia de sus anuncios cae tras su traslado a la Puerta del Sol), no hay ninguna referencia a Clifford.

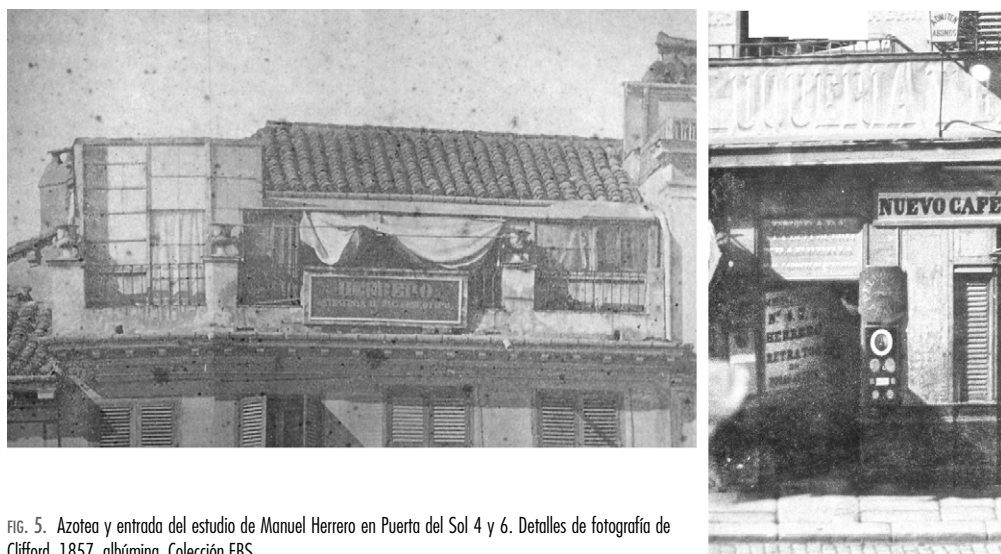


FIG. 5. Azotea y entrada del estudio de Manuel Herrero en Puerta del Sol 4 y 6. Detalles de fotografía de Clifford, 1857, albúmina. Colección FBS.

Sin embargo, la relación con Clifford no debió ser muy duradera, porque este anuncio aparece solo una vez⁷⁴. Un año después, en mayo de 1852, Herrero se asocia con otro pintor, Juan (Bautista) Ugalde⁷⁵ (1808-1860), litógrafo y miniaturista⁷⁶ que después trabajó para Albiñana⁷⁷.

A finales de 1854, Manuel Herrero anuncia que vende sus máquinas y traspasa el establecimiento, «por haber variado su situación política», aunque sigue trabajando mientras tanto⁷⁸. El traspaso no se produjo de manera inmediata y en agosto del año siguiente, 1855, Herrero afirma que «por necesidad precisa» tiene que ausentarse⁷⁹. Esta es la última noticia suya relativa a la fotografía que encontramos en los periódicos⁸⁰.

Aunque en la prensa de 1848⁸¹ Herrero afirmaba llevar hechos más de 10.000 retratos al daguerrotipo, los que nos han llegado no alcanzan la media docena. Además de los seguros que hemos visto, todavía hay otro que se le atribuye: el *Retrato de María Fernández de Juez Sarmiento* (Madrid, IPCE)⁸², que se realizó el «13 de agosto de 1844», según la etiqueta ma-

74 Hasta ahora no hemos encontrado rastros de la sociedad entre los protocolos notariales de Madrid.

75 *Diario de avisos de Madrid*, 30 de mayo de 1852.

76 Llegó a España en 1820 y en 1826 a Madrid; estudió en la Academia de San Fernando con José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera, trabajó en el Real Establecimiento litográfico (1825-1837) y a partir de los años treinta se dedicó a la miniatura; Espinosa (2011), Ossorio y Bernard (1869: 250-252).

77 *El Clamor Público*, 3 de febrero de 1854.

78 *Diario de avisos de Madrid*, 23 de diciembre de 1854.

79 *Diario de avisos de Madrid*, 1 de agosto de 1855.

80 En enero de 1857 da razón de la venta de un caballo, *Diario de avisos de Madrid*, 13 de enero de 1857.

81 *Diario de avisos de Madrid*, 18 de septiembre de 1848.

82 Instituto del Patrimonio Cultural de España, SB-9996. Mide 11 x 8 cm; <https://ipce.cultura.gob.es/inicio.html>.

nuscrita. Es una pieza espléndida que Raquel Esteban restauró en 2015 y que junto a Carlos Teixidor (2017) atribuyen a Manuel Herrero, pero pensamos que estaría más en lo órbita de Christian Fischer, autor de los otros dos retratos que se compraron con este.

Más allá de la fotografía. Otros negocios de Manuel Herrero

Como muchos otros daguerrotipistas, Manuel Herrero compaginaba su labor en el estudio con diversos negocios. En agosto de 1847, se ofrecía para «administrar fincas, adelantando a sus dueños por cuenta de alquileres la cantidad que convenga»⁸³, y ese mismo año en diciembre compró tipos de imprenta por 40.000 reales⁸⁴ a Antonio Rius y Rossell, dueño del establecimiento de tipografía de plazuela de San Miguel 6. Además, en 1853, Herrero solicitó y obtuvo un privilegio de introducción de un «procedimiento para la fabricación de gas líquido de alumbrado y boquillas en que ha de lucir»⁸⁵, y en 1854 afirmaba haber montado una fábrica en Ciempozuelos⁸⁶, de lo que dio fe el notario Vicente Castañeda; pero no hay más noticias hasta que caducó el permiso en 1859⁸⁷.

Por otra parte, pese a recibir la licencia absoluta tras las revueltas de Zaragoza en 1843, Manuel Herrero nunca dejó de batallar por sus derechos como militar⁸⁸. Según su expediente, en 1850 le reconocieron el grado de teniente por antigüedad, y en 1854 el grado de capitán de infantería «por gracia general», a comienzos del bienio progresista, quedando en situación de reemplazo⁸⁹. En 1856 le dieron destino en Granada con alta el 1 de junio; sin embargo, en el padrón de vecinos de Madrid de 1857⁹⁰ (fechado el 1 de enero) todavía figura en Puerta del Sol 4 y 6, junto con su esposa Rosa⁹¹, por lo que no sabemos en qué momento dejó Madrid para ir a vivir a Granada.

Una nota añadida al final de su expediente militar informa sobre su fallecimiento:

El Inspector General de Carabineros con fecha 1^ª del actual dice a este Ministerio lo siguiente= En comunicación que he recibido de Don Juan Martí, hermano político del Teniente del Cuerpo de mi mando Don Manuel Herrero é Iniesta, me participa lo siguiente.- Excmo Señor= Como hermano político del Capitán de Infantería Teniente de Carabineros Don Manuel Herrero Iniesta, que se hallaba en esta corte con licencia temporal, devo participar a V.E. que en la madrugada de este día ha fallecido el mismo de emorragia pulmonar según certificación espedita por el Medico Don Francisco Argumosa que le asistía.= El fallecimiento ha ocurrido en mi casa habitación calle de Carretas nº 37 cuarto 3^º. = Lo que tengo el honor de participar a V.E. para su debido conocimiento, deviendo ad-

83 *Diario de avisos de Madrid*, 8 de agosto de 1847.

84 Depositados en la librería de Gaspar Roig a disposición de Herrero. Actas notariales de Juan José García, 11 de diciembre de 1847, fol. 163r-166r, vol. 25500, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

85 Privilegio de introducción Exp. 1037, Oficina Española de Patentes y Marcas. Pagó 3000 reales.

86 En el Archivo Municipal de Ciempozuelos no queda constancia de esta fábrica.

87 *Gaceta de los caminos de hierro*, 19 de junio de 1859.

88 En un expediente de Manuel Herrero como funcionario de Hacienda se recogen gestiones relativas al sueldo que le correspondía como cesante durante los años 1839 y 1840, que se alargan hasta 1849 (FC-M^º Hacienda, 2672, Exp. 164 Archivo Histórico Nacional).

89 Seguramente a esto se refiere cuando habla de cambio de su situación política en el anuncio de traspaso (*Diario de avisos de Madrid*, 13 de diciembre de 1854).

90 Padrón de vecinos de 1857, AVM.

91 En enero de 1857 da razón de la venta de un caballo. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13 de enero de 1857.

vertirle que este oficial se hallaba en esta corte procedente de Granada a cuya Comandancia corresponde en uso de Real licencia.

Manuel Herrero murió el 31 de marzo de 1857 en Madrid, en casa de su cuñado Juan Martí, y fue enterrado en el Cementerio General del Sur, hoy desaparecido. En el registro de defunciones ya figura como viudo⁹², porque Rosa Monzó había fallecido cinco días antes⁹³. El hecho de estar en Madrid con una «licencia temporal» parece indicar que Herrero ya vivía en Granada y se había desplazado a Madrid por la muerte de Rosa.

En el ejército desde los 8 años hasta los 36, Manuel Herrero dedicó una década de su vida, de los 37 a los 48, a la fotografía, a la que sobrevivió apenas dos años. A lo largo de esa década –los años del daguerrotipo– seguramente no hizo los 10.000 retratos de los que se jactaba, pero sin duda fueron muchos, y él fue uno de los daguerrotipistas que contribuyó a la implantación de este nuevo sistema de retratar en la ciudad de Madrid, y no solo en ella, porque no serían pocos los visitantes que pasaran por unas galerías de retrato tan céntricas y tan publicitadas como las suyas.

Formado con el danés Christian Fischer –si creemos sus palabras–, en la capital coincidió además con su cuñado Juan Martí, con Clonweck, la Sociedad Artística Daguerriense, Clifford y, sobre todo, con José Albiñana, un retratista bien posicionado como él, con una trayectoria más larga y de mayor éxito por su relación con la casa real.

Bibliografía

- BENLLOCH SERRANO, Josep *et al.* (coord.) (2017), *El triomf de la imatge: el daguerreotip a Espanya*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- DELGADO IDARRETA, José Miguel (1980), «Los pronunciamientos militares de 1843 en Zaragoza», en *Cuadernos de investigación. Historia*, vol. 6, no. 1-2; <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-pronunciamientos-militares-de-1843-en-zaragoza-1066294/>
- ESPINOSA, Carmen (2011), *Las miniaturas en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo del Prado.
- ESTEBAN VEGA, Raquel y Carlos TEIXIDOR (2017), «Daguerrotipos del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Restauración de un retrato al daguerrotipo de 1844», en J. A. HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía*, Zaragoza, IFC, pp. 63-74.
- FONTANELLA, Lee (1981), *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2016), «Del retrato en miniatura a la fotografía: Enrique Lorichon (1798-1862)», en *II Simposio internacional Fotografía y Patrimonio*, Sevilla, Cicus, pp. 23-50.
- (2017), «La versatilidad de los daguerrotipistas», en J. A. HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía*, Zaragoza, IFC, pp. 51-62.

92 Registro Civil, defunciones 1857, parroquia de Santa Cruz, núm. 99, AVM; actas de defunciones de 1857, parroquia de Santa Cruz, Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDm).

93 Registro Civil, defunciones 1857, parroquia de San Luis, núm. 124, AVM. Las actas de esta parroquia no están en el AHDm, pero en el expediente militar de su hijo José hay una copia del acta de defunción de Rosa (Exp. 1004, AGMS). Según el registro parroquial (AVM), Rosa murió en Puerta del Sol 11. En el 2º derecha de ese edificio aparece inscrito un retratista, José García Ramírez (padrón de 1857, AVM).

- (2018), «Escondidos bajo la tela negra», en J. A. HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía*, Zaragoza, IFC, pp. 12-37.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y Gregorio ESCALADA SARDINA (2020), «De Marsella a El Puerto de Santa María: Las tres vidas del daguerrotipista Pedro Sardin (1812-1880)», *Revista de Historia de El Puerto*, 65, pp. 95-122; https://www.revistadehistoriade-elpuerto.org/contenido/revistas/65/65_estudios_04.pdf.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos y Jep MARTÍ BAIGET (2014), «Barcelona i la daguerrotipia», en *El daguerreotip. L'inici de la fotografia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 19-80.
- GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael (1994), *Cádiz en la Fotografía del siglo XIX*, Cádiz, Diario de Cádiz e Ingrasa Editorial.
- (2017), *El primer establecimiento de retratos fotográficos de España. Cádiz, 1841*, Cádiz, Diputación.
- KURTZ, Gerardo F. (2001), «Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la Fotografía en España», en J. M. SÁNCHEZ VIGIL (ed.), *La Fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 15-190.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1989), *Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerk.
- (2005), *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerk.
- MARTÍ BAIGET, Jep (2021), «El viatge per Espanya i Portugal de la daguerreotipista Madama Fritz (1843-1845). Noves dades», en *L'àlbum del Jep*, <https://lalbumdeljep.wordpress.com/2021/05/18/el-viatge-per-espanya-i-portugal-de-la-daguerreotipista-madama-fritz-1843-1845-noves-dades/>.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1869), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Moreno y Rojas, vol. 2.
- PANDO DESPIERTO, Juan (1986), «Historia de la fotografía en Madrid (1873-1933)», en M. Á. YÁÑEZ POLO et al. (eds.), *Historia de la fotografía española (1839-1986)*, Sevilla, Sociedad de historia de la fotografía española, pp. 215-250.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos (2021), *Por mano distinta*, Madrid, Adarve.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (1986), «Historia de la fotografía en Cantabria», en M. Á. YÁÑEZ POLO et al. (eds.), *Historia de la fotografía española (1839-1986)*, Sevilla, Sociedad de historia de la fotografía española, pp. 125-156.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José y José Ramón SANCHIS ALFONSO (2013), *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José et al. (2014), *Una nueva visión de la fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*, Valencia, Railwosky.
- TORCIDA, José Antonio (2017), «Julio Planchard Thenille, daguerrotipista y fotógrafo ambulante», en *Fotografía antigua de Cantabria*; <https://fotografiaantiguadecantabria.blogspot.com/2017/09/julio-planchard-thenille.html>.
- VEGA DE LA ROSA, Carmelo (2017), *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Cátedra.

Cuatro vistas de Valencia al daguerrotipo. Una primera aproximación

Four daguerreotype views of Valencia. First approach

Jordi Barón Rubí

Fotógrafo, anticuario y coleccionista, Barcelona

RESUMEN

Al estudiar unos enigmáticos daguerrotipos escénicos, sin dato alguno, de la ciudad de Valencia y el río Turia, descubrimos que se realizaron durante la preparación o finalización de una gran naumaquia para celebrar el doble enlace real entre la reina Isabel II de España y Francisco de Asís de Borbón, por un lado, y por el otro, entre la infanta María Luisa Fernanda y el duque de Montpensier en octubre de 1846.

Palabras clave: Daguerrotipo, naumaquia, Valencia.

ABSTRACT

By studying some enigmatic scenic daguerreotypes, without any specific data, of the city of Valencia and the river Turia, we discovered that they were made during the preparation or completion of a great naumachia to celebrate the double royal wedding between Queen Isabel II of Spain and Francisco de Asís de Borbón, on the one hand, and on the other, between the Infanta María Luisa Fernanda and the Duke of Montpensier in October 1846.

Keywords: Daguerreotype, naumachia, Valencia.

Cuando cayeron en mis manos cuatro placas daguerrianas sin protección alguna, una encima de la otra y envueltas en papel de periódico antiguo, lo primero que me sorprendió fue la suerte de esas fotografías, ya que todavía podía apreciarse bien la imagen en al menos tres de ellas; un milagro.

Si una cosa necesita un daguerrotipo para su buena conservación es que esté bien sellado y encapsulado con un cristal y un estuche. Una placa sin proteger es muy vulnerable al deterioro químico y sobre todo a la mano del hombre: se rayan con mucha facilidad con cualquier tipo de contacto. Estos daguerrotipos no reunían ninguna de las mínimas condiciones de conservación, y en la mayoría de los casos llegarían a nosotros como simples espejos brillantes sin información ni interés alguno.

Sobre cada placa aparecían unas vistas escénicas de una ciudad por identificar, con un río en primer término. De entrada, nada hacía pensar en una ciudad española: un puente de piedra

cubierto se dejaba ver en dos de las placas, algo bastante inusual en España y más propio de una ciudad del norte de Italia. Pero al descubrir que las cuatro vistas eran tomadas en la ciudad de Valencia enseguida llegaron muchas preguntas.

El daguerrotipo número 1 es la fotografía con más información de las cuatro, y la que reveló más datos de interés. Para nada reflejaba la imagen que estamos acostumbrados a ver en la mayoría de fotografías del siglo XIX de Valencia. Tres cosas llamaban la atención: la primera es el gran caudal que lleva el Turia (nada frecuente salvo en casos extraordinarios de riadas), más parecido a un lago que al río seco que vemos en las fotografías de Laurent, Levy o Esplugas de época parecida. La segunda es que el puente de la Trinidad aparece totalmente cubierto por algún tipo de lona o toldo, de punta a punta. Y la tercera es una extraña construcción situada delante justo de la muralla de la ciudad, que va desde el puente de la Trinidad hasta el del Real, aproximadamente.

Después de algunos días investigando, el misterio quedó resuelto: lo que se podía ver en el daguerrotipo número 1 era la preparación de una naumaquia en el río Turia¹.

Un delirio valenciano

La ciudad de Valencia, al igual que otras ciudades españolas como Madrid, Barcelona, o Málaga, quiso unirse a las celebraciones de la doble boda real que se produciría el día 10 de octubre de 1846 entre la reina Isabel II y Francisco de Asís de Borbón, por una parte y, por la otra, entre la infanta María Luisa Fernanda y el duque de Montpensier. Con este fin, se organizó una comisión de fiestas para una celebración que no iba a ser poca cosa. La ciudad dedicó los días 17, 18 y 19 de octubre a toda una serie de actos y festejos de lo más variado: danzas, desfiles, banquetes, corridas de toros, tablados de música, árboles de cucaña, carreras de caballos, fuegos artificiales, iluminación de torres, edificios y parroquias, arquitectura efímera variada por toda la población... La guinda de las fiestas fue la organización de varias naumaquias o batallas navales y juegos náuticos en el río Turia, un proyecto de una gran envergadura en el que participaron cientos de personas, gremios y entidades involucradas².

Aunque las más conocidas sean las que se organizaban en época romana –con la diferencia de que entonces eran espectáculos sangrientos, enfrentamientos reales–, en siglos posteriores se representaron algunas naumaquias en Francia, Italia y España, donde tenemos constancia de su celebración en Granada (s. XIII), Madrid (s. XVII) y Valencia (s. XVIII).

En efecto, en la ciudad del Turia ya existía un precedente de naumaquia: la que se organizó en julio de 1755 para celebrar el tercer centenario de la canonización de Vicente Ferrer (FIG. 1). El acto se llevó a cabo entre los puentes de la Trinidad y del Real, con palcos y graderías para albergar al numeroso público asistente. Aprovechando el gran éxito que tuvo el evento, la comisión de fiestas de 1846 utilizó los dibujos y planos de esa primera naumaquia para realizar una segunda en el mismo lugar, y de manera parecida, entre los dos puentes, el del Real y de la Trinidad (Boix, 1846: 20).

Suerte tenemos de las crónicas que escribió el periodista Vicente Boix sobre las tres batallas navales de octubre del 1846 en Valencia, porque no nos ha llegado ningún dibujo ni graba-

1 El coleccionista de fotografía valenciana del siglo XIX Juan José Díaz Prósper dio esta pista definitiva para empezar la investigación.

2 Varios periódicos de la época se hacen eco de los festejos y la naumaquia en Valencia: *El tiempo*, edición de Madrid, 15 de octubre de 1846, p. 3; *Eco del Comercio*, 16 de octubre de 1846, p. 1; *Periódico Universal*, *Correo de Valencia* y *Crónica del Fénix*, 24 de octubre de 1846.

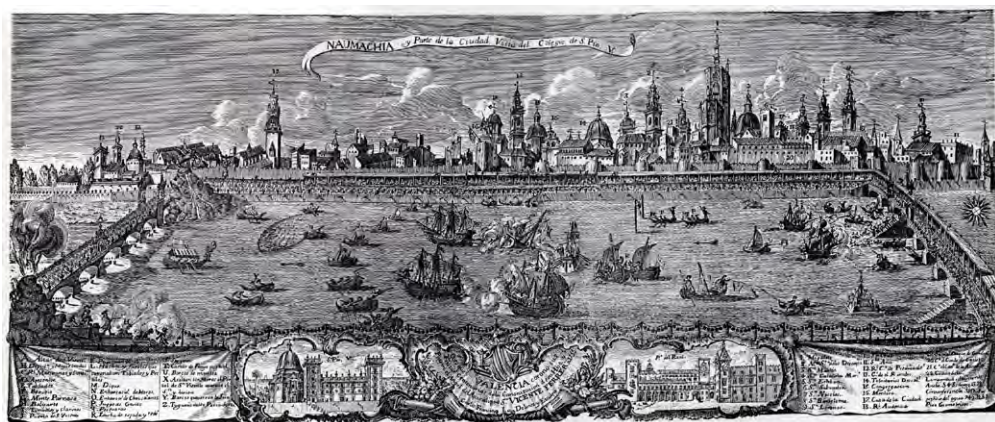


FIG. 1. *Naumaquia o combate naval en el Turia*. Dibujo y grabado de Juan Bautista Francia, 1762.

do de la que fue la última naumaquia celebrada en España hasta la fecha. No deja de resultar extraño, ya que en la época tuvo que ser todo un prodigio de trabajo y coordinación, digno de ser documentado gráficamente. Orquestar y llevar a cabo un evento de tal calibre necesitó de un equipo de ingenieros navales, arquitectos, marinos y carpinteros brillantes. Los trabajos empezaron el día 5 de octubre, por lo que debieron ir muy justos de tiempo. Cerrar los arcos del puente del Real con diques de madera y construir graderías para albergar a las más de 20.000 personas que asistirían al acto sin duda obligó a cortar muchos árboles, lo que provocó que los responsables tuvieran que comprar madera incluso de la plaza de toros del Grao. Por otra parte, para las batallas navales se apresuraron a trasladar un gran número de barcas y lanchas a Valencia, donde las transformaron en galeras cristianas y galeotas moriscas. El total de buques llegó aproximadamente a los 50, y unos 300 marinos disfrazados participaron en las batallas, que empezaron el día 17 de octubre, con cañonazos y salvas de pólvora amenizados por una banda de música para el deleite de una muchedumbre infinita y enloquecida que disfrutó del descomunal y sin duda carísimo espectáculo durante tres días³.

Análisis de los daguerrotipos

El daguerrotipo 1 (FIG. 2) recuerda a Venecia. Sorprenden al fondo una serie de lanchas y barcasas junto al muro del río, que se parece más a un inmenso lago. Justo encima, la construcción o destrucción de toda la gradería para albergar al público, y en la parte superior de todo este maderamen aparece la almena de la muralla medieval de Valencia, destruida en 1865.

Mirando a la derecha, vemos la puerta de la Trinidad, después el puente cubierto de la Trinidad preparado como palco de personalidades, en cuyo centro exacto se instaló un retrato de Isabel II. Y detrás del puente, a lo lejos, las dos torres de Serranos.

El daguerrotipo 2 (FIG. 3) es una vista de todo el palacio y la iglesia del Temple, parcialmente ocultos por las gradas de madera, que llegaban al puente del Real (fuera de la imagen) y

3 Vicente Boix incluye en su crónica toda clase de detalles, como los nombres de los ingenieros, marinos y trabajadores implicados en la realización de las obras, la construcción de las graderías, el traslado de las barcas del Grao a Valencia, la remodelación de las fragatas, las batallas, y todos los juegos náuticos realizados esos días en Valencia.



FIG. 2. Valencia. Vista del Turia y puente de la Trinidad, octubre de 1846. Col. privada.



FIG. 3. Valencia. Vista de la iglesia y el palacio del Temple, octubre de 1846. Col. privada.



FIG. 4. Valencia. San Pío V, octubre de 1846. Col. privada.



FIG. 5. Valencia. Puente de la Trinidad, octubre de 1846. Col. privada.

que por las proporciones fácilmente podía llegar a los cuatro metros de altura. Delante, a la izquierda, aparece la misma barcaza en movimiento y con vela que vemos en el daguerrotipo 1. Y a la derecha, algunas lanchas amarradas a la orilla del río.

El daguerrotipo 3 (FIG. 4) es una imagen con un encuadre extraño. No sabemos muy bien qué pretende mostrar el fotógrafo. La toma, realizada desde el puente de la Trinidad, nos muestra a la izquierda el palacio de Pío V, actual Museo de Bellas Artes de Valencia, y al centro y derecha de la placa solo vemos los árboles de la orilla del Turia, que aparece una vez más como una gran piscina, pero esta vez sin embarcaciones. Después, todo el muro del extremo del río, que se pierde en una fuga a la derecha de la placa y sin información relevante.

El daguerrotipo 4 (FIG. 5) es el más deteriorado de todos. Muy sulfurado, ennegrecido y con apenas información, es una vista de casi todo el puente de la Trinidad con el Palacio de Bellas Artes a la derecha y fotografiado desde el arranque del puente del Real.

Algunos aspectos técnicos

El daguerrotipo, el primer procedimiento fotográfico conocido y divulgado, produce imágenes únicas. La imagen se forma sobre una superficie de plata en una placa de cobre y apare-

ce invertida de izquierda a derecha. Daguerre, en su primer manual publicado en 1839, ya se dio cuenta del problema, y encontró la solución en un prisma con espejo colocado delante del objetivo. Ya desde el inicio de la fotografía quedaba, pues, resuelto el problema de la inversión de la imagen, aunque la solución de Daguerre no se aplicaba muy a menudo, ya que resultaba problemática a la hora de tomar la fotografía: la cámara no podía situarse enfrente del motivo, sino que había que disparar en ángulo de 45° , y eso dificultaba mucho encuadrar del modo deseado. En estos daguerrotipos sorprende que la imagen no está invertida, sino que aparece corregida, por lo que debió utilizarse un espejo en la lente de la cámara (FIG. 6). Hacia el año 1845 era ya bastante frecuente su uso en vistas escénicas, pero casi nunca en el retrato de estudio.

Las cuatro piezas, de idéntico tamaño, 12×16 cm, correspondiente a media placa, presentan las marcas habituales de la mayoría de daguerrotipos en los extremos, en este caso un número 40 (nos indica el porcentaje de plata que contiene la aleación) y una marca en forma de trébol de seis hojas, frecuente también en las placas de daguerrotipo⁴.

Después de examinar *in situ* todos los puntos desde donde se realizaron estas fotografías, con cierta dificultad (ya que hoy en los jardines del Turia los árboles son tan altos que impiden por completo encontrar el punto exacto y la perspectiva correcta desde donde se hizo cada fotografía) vemos que en las cuatro imágenes se utilizó un objetivo corto o de longitud estándar, equivalente a 65 o 75 mm en paso universal, seguramente una lente de retrato, de lo que se deduce que el fotógrafo utilizaba la cámara normalmente para fotografiar a personas, que era lo habitual, y no disponía de otra óptica de focal más corta, que hubiese sido idónea para vistas como estas (FIG. 7).

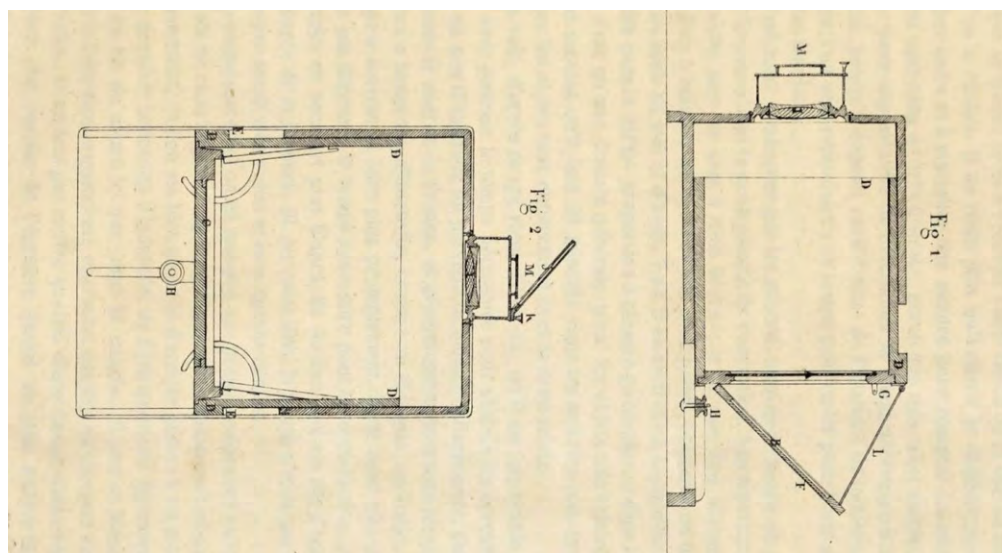


FIG. 6. *Historique et description des procédés du dagueréotype et du diorama*, lámina 4.

4 Otros daguerrotipos escénicos españoles, como el del Escorial atribuido a Eugene Piot y Gaultier del año 1840, el daguerrotipo de Toledo y los dos daguerrotipos de Sevilla –vista e interior del palacio de San Telmo– presentan el número 30 en las marcas de punzón esquineras.

constancia. Y es en 1844 cuando ya se ve actividad fotográfica continua en la ciudad, según refleja la prensa de la época, como el *Diario Mercantil*.

Los daguerrotipos aquí presentados no contienen información que permita identificar a su posible autor, y salta a la vista que la persona que tomó estas cuatro vistas, realizadas seguramente en un intervalo de pocas horas, no buscaba documentar la preparación de la nau-maquia. No se aprecia una intención clara. Hubiera sido mucho mejor esperar a que el río se llenase de barcas, o fotografiar el puente del Real con los diques de madera en los arcos. Tal vez le llamó la atención la formación de ese lago inmenso en el cauce del Turia, o la curiosidad generada en Valencia esos días por todas las actividades del preparatorio del evento (Boix, 1846: 29) y decidió sacar cuatro vistas de la transformación del río a modo de minirreportaje.

Por los motivos ya indicados, se hace difícil apuntar a un autor concreto. ¿Podría tratarse de un fotógrafo ambulante establecido temporalmente en Valencia que se vio atraído a fotografiar el Turia? ¿Un encargo de la comisión de fiestas? Sabemos que en 1846 se abrió la primera tienda de venta de cámaras de daguerrotipo y accesorios en la ciudad, por lo que cualquier interesado tenía acceso a todo el material necesario. Se conoce que el primer fotógrafo valenciano establecido de una manera definitiva fue Pascual Pérez, pero no inició su actividad hasta un año más tarde, en 1847. En esos momentos, en octubre de 1846, en la ciudad de Valencia podían encontrarse los siguientes siete fotógrafos: Mr. Bono (1844-1846), Madame Frith (que desde 1844 va apareciendo por Valencia), Voelker (desde junio de 1844), Fischer, Henri Sabatier, José Lemasson (anunciado en mayo de 1846) y Benjamín Chedufant. Cualquiera de ellos podía haber sido el autor de estas piezas, o tal vez algún aficionado avanzado atraído por el invento de Daguerre. Pero el fotógrafo misterioso tenía que ser alguien familiarizado con el medio, que conociera la técnica, porque el uso del espejo corrector para realizar las cuatro tomas no debió ser fácil: debido a la pérdida de luminosidad en el objetivo, las exposiciones tenían que ser más prolongadas, y había que situar el trípode con la cámara en un ángulo de 45° del encuadre, dificultades ambas más que notables.

Algunas conclusiones

La década que va de 1840 a 1850 todavía es un terreno casi virgen dentro de la historia de la fotografía en España. Información y datos, tenemos muchos, pero fotografías, muy pocas. Y fotografías escénicas, todavía menos. En los últimos años se han realizado investigaciones relevantes sobre esos primeros fotógrafos que trabajaron en España, en su inmensa mayoría, extranjeros e itinerantes, que se desplazaban de ciudad en ciudad y de los que apenas ha quedado rastro o fotografía algunos⁶.

Hombres y mujeres, motivados por un interés comercial del nuevo invento, y provenientes muchas veces de mundos que nada tenían que ver con las artes o las ciencias, probaban sus habilidades como retratistas y, si no tenían mucho éxito, abandonaban la profesión al cabo de un tiempo; pocos de ellos se consolidaron como profesionales de verdad y desarrollaron una actividad duradera.

Encontrar daguerrotipos anónimos, sin dato alguno, es lo habitual y lo que dificulta su estudio. Pocos de estos fotógrafos los firmaban, y pocas familias anotaban datos relevantes como el nombre del personaje retratado o la fecha de la fotografía. En el caso de los escénicos, ape-

6 La profesora García Felguera y el historiador Jep Martí han publicado en los últimos años diferentes investigaciones de estos primeros fotógrafos y fotógrafas que trabajaron en España en la década de 1840.

nas solo tres de los conocidos hasta ahora se pueden fechar con exactitud: el más antiguo que se conserva de España es una vista de la Casa de Campo de Madrid realizada el 18 de noviembre de 1839, y en la que apenas queda imagen⁷. Los otros dos daguerrotipos escénicos son una vista de la casa Vidal Quadras de Barcelona, fechada en el reverso en 1848, y la vista del Museo del Prado de José Albiñana del 4 de octubre de 1851. Las seis vistas supuestamente realizadas en el viaje de Eugène Piot y Théophile Gautier se tomaron entre mayo y octubre de 1840, pero tampoco está claro del todo: el Getty Museum, donde se conservan, las tiene catalogadas como «atribuidas». Todos los demás daguerrotipos escénicos conocidos a día de hoy son de autor anónimo y fecha imprecisa, solo aproximada: el retrato de un personaje anónimo apoyado en la fuente del jardín de Lindaraja en la Alhambra (ca. 1847), la vista de Málaga con la catedral en el centro (ca. 1850), la vista de las azoteas de Madrid (ca. 1850)⁸, las dos vistas de Mahón, puerto y casa (ca. 1845), el daguerrotipo de Toledo (1847-1857), la puerta del Sol de Toledo (1845-1850), la vista del palacio de San Telmo y la vista general de Sevilla (ca. 1850), el daguerrotipo del Patio de los Leones de la Alhambra, con varios personajes alrededor, pieza poco conocida⁹ (ca. 1850), y los ocho conservados en el archivo Lucio del Valle sobre las obras de la carretera de Valencia a Madrid (ca. 1850), de los que solo he encontrado la imagen publicada de dos de ellos. Así pues, incluyendo los cuatro de Valencia presentados aquí, sumarían un total de 31 daguerrotipos escénicos españoles conocidos o dados a conocer hoy por hoy. No son tan pocos si se tiene en cuenta que hace apenas veinte años solamente se contaban dos (García Felguera, 2017: 94; Sougez, 2004: 220). Sin duda irán apareciendo más, y el número irá creciendo, sobre todo por el interés que despiertan en la investigación de la historia de la fotografía y la puesta en valor de estas raras piezas por instituciones y coleccionistas.

Fechar con tanta exactitud estas cuatro fotografías y situarlas en un contexto histórico tan concreto¹⁰ las hace muy especiales, sobre todo teniendo en cuenta que las primeras vistas de Valencia documentadas hasta ahora eran la fotografía de las torres de Serranos de Juan José Barrera, de 1850¹¹, y las fotografías de Pascual Pérez de 1851¹². Así pues, no se conocen fotografías anteriores a las que aquí se presentan¹³, que son las más antiguas de Valencia de las que se tenga constancia y que han sobrevivido milagrosamente hasta hoy.

7 Por una desafortunada restauración en 1978 en la Facultad de Farmacia de Madrid la placa quedó prácticamente sin información alguna.

8 El historiador y conservador de fotografía Carlos Teixidor apunta que se tomó desde lo alto de un edificio de la calle Espoz y Mina durante los inicios de la reforma de la Puerta del Sol. En 1854 estaba a la venta una cámara de daguerrotipos en esa misma calle. Por lo que seguramente podríamos fechar este daguerrotipo en ese año.

9 Colección Antiq-photo, París.

10 Con los datos que nos aporta Vicente Boix sobre el comienzo de las obras y los días de celebración de las naumaias podríamos aventurarnos a fechar los daguerrotipos entre los días 5 y 23 de octubre de 1846, aproximadamente.

11 José Ramón Cancer Matinero fechó esta fotografía en el catálogo de la exposición «Col·lecció Díaz Prósper, patrimoni i memòria 1839-1900», València, Universitat de València, Centre Cultural la Nau, del 24 de febrero al 26 de junio de 2011.

12 Publicadas diez de ellas en el catálogo de la exposición indicada en la nota precedente.

13 Se conoce un retrato en papel a la sal realizado por Pascual Pérez del año 1848, presentado en la exposición «El mundo al revés: el calotipo en España en el Museo de la Universidad de Navarra», Pamplona, Museo Universidad de Navarra, del 2 de enero al 26 de abril de 2015, considerado entonces como la primera fotografía en papel conocida en España. Se han descubierto recientemente algunos retratos más del mismo autor fechados en 1847, año de inicio de su actividad fotográfica.

Bibliografía

- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco (2002), *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Girona, Biblioteca de la Imagen.
- BENLLOCH, Pep, Miguel GARCÍA CÁRCELES, Lee FONTANELLA, María de los Santos GARCÍA FELGUERA, Hasan G. LÓPEZ SANZ y Bernardo RIEGO (2017), *El triomf de la imatge*, Valencia, Universitat de València.
- BOIX, Vicente (1846), *Relación de las fiestas reales con que la ciudad de Valencia solemnizó el enlace de S.M. la Reina Doña Isabel II con S.A.R. el Infante de España D. Francisco de Asís de Borbón. Y el de S.A.R. la señora Infanta D. María Luisa Fernanda con S.A. el Duque de Montpensier*, Valencia, Oficina de Jaime Martínez.
- CANCER MATINERO, José Ramón, Josep Vicent BOIRA MAIQUES, Encarna GARCÍA MONERRIS, Justo SERNA ALONSO, Aurea ORTIZ-VILLETA, Nicolás SÁNCHEZ DURÁ y Juan José DÍAZ PRÓSPER (2011), *Col·lecció Díaz Pròsper, patrimoni i memòria. Fotografies 1839-1900*, Valencia, Universitat de València.
- DAGUERRE, Louis Jacques Mandé (1839), *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, París, Alphonse Giroux et Cie.
- FERRER MARTÍ, Susana (1991), «Las naumaquias valencianas: juegos acuáticos en el Turia (1755-1846)», en A. ROMERO FERRER (coord.), *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, fiesta y transgresión 1750-1850*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 105-111.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2017), *El daguerrotipo de Toledo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HUGUET CHANZÁ, José (1991), *La época del daguerrotipo. Historia de la fotografía valenciana*, Valencia, Biblioteca de Levante.
- HUGUET CHANZÁ, José, Carlos TEIXIDOR CADENAS, Pau MAYNÉS, José Ramón CANCER MATINERO, M^a Victoria LICERAS, César DÍAZ-AGUADO y José Ramón GARCÍA MARTÍNEZ (2003), *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- KURTZ, Gerardo F. (2001), «Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España», en J. M. SÁNCHEZ VIGIL (coord.), *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis XLVII, Madrid, Espasa Calpe, pp. 15-192.
- LEVENFELD, Rafael, Valentín VALLHONRAT, Rafael GARÓFANO, Javier PIÑAR, Carlos SÁNCHEZ y Lidia ORTIZ MAQUEDA (2015), *El mundo al revés. El calotipo en España*, Pamplona, Museo Universidad de Navarra.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (1997), *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, Fundación Focus.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2004), *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra.

Fotografías de Gustave de Beaucorps en la colección del Museo Universidad de Navarra

Photographs by Gustave de Beaucorps in the collection of the University of Navarra Museum

Ignacio Miguéliz Valcarlos

Museo Universidad de Navarra

RESUMEN

El conde francés Gustave de Beaucorps (1825-1906) atravesó España en 1858 camino de Argelia, momento que aprovechó para fotografiar las diferentes ciudades de nuestro país por las que pasó. Sus fotografías recogen el sur de España, principalmente Granada, donde quedó fascinado por la imagen de la Alhambra, uno de los iconos de los fotógrafos extranjeros en España a lo largo del siglo XIX. El Museo Universidad de Navarra guarda un importante conjunto de fotografías originales de este fotógrafo, probablemente una de las mejores colecciones de este autor, que nos permite no solo analizar sus imágenes desde el punto de vista iconográfico, sino también desde el punto de vista técnico, así como estudiar el papel que en la construcción de la imagen de nuestro país tuvieron los fotógrafos extranjeros que visitaron España.

Palabras clave: Beaucorps, calotipo, papel a la albúmina, España, Granada, Sevilla.

ABSTRACT

The French Count Gustave de Beaucorps (1825-1906) crossed Spain in 1858 on his way to Algeria, taken photographs of the different cities of our country through which he passed. His photographs include the south of Spain, mainly Granada, where he was fascinated by the image of the Alhambra, one of the icons of foreign photographers in Spain throughout the nineteenth century. The University of Navarra Museum houses an important set of original photographs by this photographer, probably one of the best collections of this author, which allows us not only to analyse his images from the iconographic point of view, but also from the point of view of technique, as well as to study the role that foreign photographers who visited Spain had in the construction of the image of our country.

Keywords: Beaucorps, calotype, albumen print, Spain, Granada, Sevilla.

El Museo Universidad de Navarra tiene su origen en la colección de arte contemporáneo que la mecenas María Josefa Huarte (1927-2015) donó a la Universidad de Navarra en 2008 (Miguéliz, Olmo y Ortiz-Echagüe, 2015) con la condición de construir un museo, el cual abrió sus puertas en enero de 2015. Con anterioridad a su inauguración, la Universidad in-

tegró en el mismo la colección de fotografía que venía creando desde 1981, tras la donación realizada por el fotógrafo José Ortiz Echagüe (1896-1980). A raíz de esta donación, la Universidad encargó a Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat la creación de una colección de fotografía histórica española que abarcara desde los orígenes de este medio hasta nuestros días, con el objetivo de profundizar en la comprensión y conocimiento del fenómeno fotográfico en España. El hilo argumental gira en torno a la construcción de la imagen y a su percepción por parte del espectador, cómo a través de ella entendemos al otro, otras realidades y a nosotros mismos. La temática de la colección es España, y los autores que la integran son tanto fotógrafos nacionales, como aquellos extranjeros que trabajaron en nuestro país. Una de las primeras compras que se realizaron fue la de la colección de fotografía española del marchante inglés Robert Herskowitz. Entre las piezas que integraban este fondo se encontraban obras de Gustave de Beaucorps, uno de los más importantes calotipistas franceses que trabajaron en nuestro país.

Gustave de Beaucorps (1825-1906)

El conde francés Jean Félix Gustave de Beaucorps (1825-1906) nació el 13 de noviembre de 1824 en la localidad francesa de Rochefort (Charente-Maritime, Nueva Aquitania), en el seno de una familia de la aristocracia francesa (Levenfeld y Vallhonrat, 2015). Su familia estuvo vinculada a las artes, en especial a la arqueología y el arte islámico, siendo él mismo coleccionista de objetos de artes decorativas españolas e islámicas. Gracias a su posición acomodada se interesó y experimentó con la fotografía, técnica que se había presentado en la Academia Francesa de las Ciencias en 1839, lo que le convirtió en uno de los fotógrafos pioneros en la historia de la fotografía. Fue discípulo de Gustave Le Gray (1820-1884), de quien aprendió la técnica del calotipo, primer proceso fotográfico sobre papel. Aunque en esta técnica la imagen negativa era positivada en un papel a la sal, como más adelante veremos, Beaucorps positivó sus copias en papel a la albúmina. Perteneció a la Sociedad fotográfica francesa, donde expuso en 1859, 1861 y 1869.

Viajero impenitente, entre 1856 y 1862 recorrió Europa, el norte de África y Asia Menor, visitando Bélgica, Alemania, Italia, España, Portugal, Marruecos, Argelia, Egipto, Turquía, Siria y Tierra Santa. A lo largo de estos viajes realizó una serie de fotografías en las que recogió la imagen tanto de su arquitectura y monumentos, como de sus habitantes (Lebrun, Récolle y Thauré, 1992). El recorrido que hizo por la cuenca del Mediterráneo se puede englobar dentro del interés generado por estos territorios a lo largo del siglo XIX, vinculado a la campaña napoleónica en Egipto (1799-1801), que posteriormente se hizo recurrente en numerosos fotógrafos europeos (Levenfeld y Vallhonrat, 2024: 151).

Durante su viaje a Egipto, Siria y Tierra Santa en 1859-1861 coincidió con el peruano Pedro Paz Soldán y Unanue, quien dejó de él una viva semblanza en su obra *Memorias de un viajero peruano: apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)*:

es un francés de unos 45 años, alto, barbado y buen mozo como un guerrero de la Edad Media, y que parece haberse puesto de adrede *Gustave de Beaucorps*, que es su nombre, y que equivale a Gustavo de *Cuerpo hermoso*. Él parece conocerlo, y ninguno de sus retratos le cuadra ni se le asemeja, según él, aunque son *fotográficos*, y no he podido conseguir hasta ahora uno para recuerdo. Recorre el Oriente por segunda vez, exclusivamente en busca de aventuras como don Quijote, a quien se asemeja en más de una flaqueza. Se enciende en cólera tan fácilmente y tan bien, que sólo el superlativo *irascibilísimo* puede dar idea de su carácter. Una vez que ha perdido los estribos requiere su *corbacho* como don Quijote su tizona; y ciego de ira comienza a repartir latigazos a diestro y siniestro, como el de la Mancha, cuando medio dormido hendía los cueros de vino del posadero. Mi

compañero reparte sus golpes con tal firmeza, con tal entereza y con tal natural empeño, que la gente del país, naturalmente supersticiosa y cobarde, huye intimidada como si reconociera en él un derecho divino para sacudir el polvo a sus semejantes. (Paz Soldán, 2001: 261-262)

A lo largo de este viaje Paz Soldán comenta varias veces el interés de Beaucorps por la compra de antigüedades, que él denomina como *bibelots* (*ibidem*: 320 y 323). De esta época datan un retrato que se hizo en el estudio fotográfico Abdullah Frerès, con sede en Estambul y El Cairo, y otro anónimo en el que aparece con el jefe de la oficina árabe de Biskra (Argelia) (Lebrun, Récolle y Thauré, 1992: 8 y 56).

El hecho de que además de fotógrafo coleccionase obra de otros autores ha provocado que en ocasiones se hayan producido confusiones en la autoría de algunas fotografías, atribuyéndosele como propias las obras de otros autores (Piñar y Sánchez, 2017: 93). Entre estas fotografías que por error se le atribuyeron se encuentra alguna realizada por los fotógrafos Charles Clifford (1819-1863), con quien se piensa que coincidió en España, o Charles Mauzaisse (1823-1885), quien se estableció en Granada y puso a la venta en su estudio una amplia selección de imágenes de la ciudad y de la Alhambra.

La obra de Gustave de Beaucorps en el Museo Universidad de Navarra

El Museo Universidad de Navarra guarda un importante conjunto de calotipos y papeles a la albúmina originales de este fotógrafo, probablemente una de las mejores colecciones existentes de este autor. Las piezas conservadas nos permiten no solo analizar sus imágenes desde el punto de vista iconográfico, sino también desde el punto de vista de la técnica. Igualmente, gracias a ellas, podemos estudiar el papel que tuvieron los fotógrafos extranjeros que visitaron España en la construcción de la imagen de nuestro país. La figura de Gustave de Beaucorps se perfila como la de un fotógrafo aficionado, al par que viajero y coleccionista, que utiliza la fotografía para recoger sus viajes y los objetos que coleccionaba. Como ya hemos dicho, fue discípulo de Gustave Le Gray, quien había mejorado la técnica del calotipo desarrollando el proceso de encerado del papel que, gracias a la mayor transparencia que la cera le aportaba, reducía los tiempos de exposición, haciendo que la transmisión de la imagen fuese más rápida, y por tanto mejoraba la definición y legibilidad de la imagen, propiciando la obtención del detalle. Sin embargo, en las fechas en las que Beaucorps emprende la mayoría de sus viajes, y en las que están datadas sus fotografías, el calotipo y su positivo en papel a la sal habían sido ya superados por el colodión y su positivo en papel a la albúmina. Esta técnica incorporaba mejoras y avances tanto en los tiempos de exposición como en la definición y calidad de las imágenes, además de en los procesos de toma, revelado y positivado de las mismas. A pesar de estos avances, una de las problemáticas que para un viajero presentaba el colodión era que su soporte lo constituían placas de cristal, que eran muy frágiles y pesadas para un viaje de larga duración. Debido a ello Beaucorps escogió el calotipo como técnica en la que realizar sus negativos, mucho más cómodos y seguros para transportar durante el viaje.

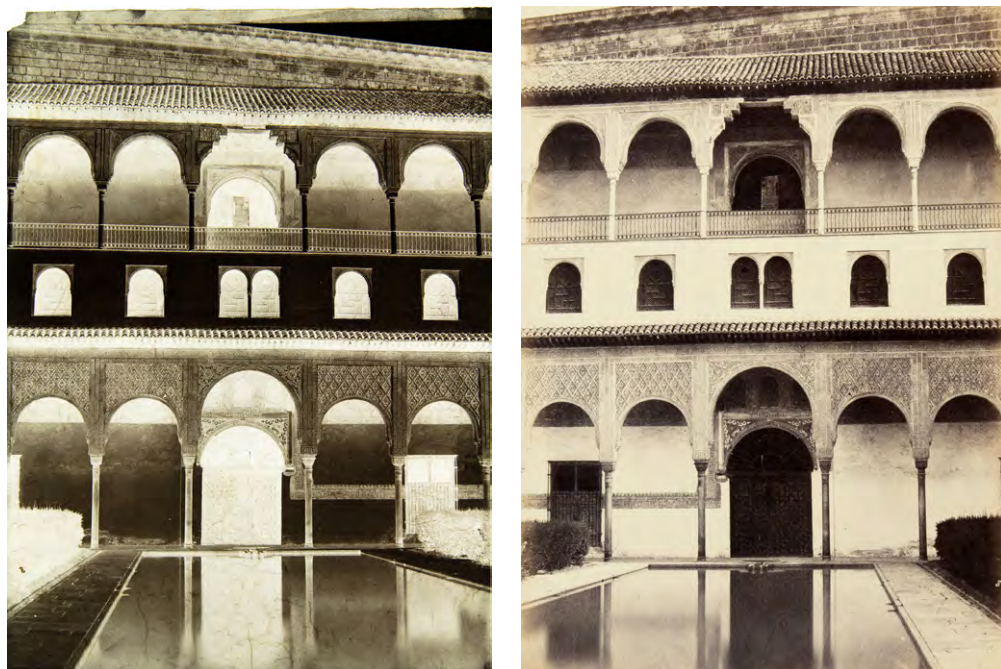
Beaucorps viajó por la península en 1858, en su camino a Argelia, visitando las localidades españolas de Burgos, Valladolid, El Escorial, Toledo, Granada y Sevilla, así como las portuguesas de Coimbra y Lisboa. Sin embargo, las ciudades que centraron su producción en nuestro país fueron principalmente Granada, en donde quedó fascinado por la imagen de la Alhambra, y Sevilla, donde experimentó el mismo sentimiento por los Reales Alcázares, la Giralda y el patio de la Casa de Pilatos. Estos monumentos se perfilan como los principales iconos dentro de la fotografía del siglo XIX en nuestro país, que reflejan ese interés por el legado andalusí de los viajeros y fotógrafos europeos que visitaron España en la segunda mitad del siglo XIX. De las imágenes que realizó Beaucorps durante su viaje por España han llegado hasta nuestros

días cincuenta y tres calotipos, veintiuno de Granada, diez y siete de Sevilla y quince de las otras ciudades peninsulares que visitó (Levenfeld y Vallhonrat, 2015: 50). De ellos, el Museo Universidad de Navarra conserva quince calotipos, ocho de Granada, seis de Sevilla y uno de Toledo, e igualmente custodia catorce papeles a la albúmina, siete de Granada, cuatro de Sevilla y dos de Toledo, además de un retrato masculino. Sus imágenes recogen con detallismo, precisión y objetividad los diferentes elementos que se disponen delante de la cámara. En el caso de los calotipos, la superficie del papel encerado parece casi opaca, muchas veces veteadas por los surcos de las grietas generadas en el encerado del papel. Sin embargo, es a la hora de colocarlo a la luz cuando adquiere toda su riqueza de matices y se revela la minuciosidad de recopilación del detalle de los diferentes elementos que se reflejan, y que posteriormente se traspasará a la copia positiva. En este caso, al ser el positivo un papel a la albúmina, que cuenta con una emulsión sobre la que asienta la imagen, aumenta la definición de la misma, ya que al contrario de lo que ocurre en los papeles a la sal, la trama del papel no interfiere en la comprensión y lectura de la imagen representada.

A la hora de ordenar y clasificar las tomas que fue realizando, Beaucorps incorporó a sus negativos un número de identificación o de registro que, en gran parte, pasaron también al positivo, lo cual nos permite vincular el negativo con su copia positiva e identificar la matriz de estos últimos. Igualmente, muchos de los positivos de Beaucorps aparecen firmados por las iniciales manuscritas del autor en letra capitales, G.B., generalmente en tinta roja, aunque también lo hace en tinta negra. En la mayoría de las fotografías la firma aparece en el ángulo inferior izquierdo, mientras que los números se disponen, de la manera lo más discreta posible, en el ángulo inferior derecho del reverso o en el borde inferior. Estos números fueron colocados *a posteriori*, ya que no guardan una relación lógica según las localidades que visitó, intercalándose entre las diferentes ciudades, no siendo correlativos. Así, los números que aparecen en las fotografías de Granada son el 2, 8, 13, 20, 32, 37, 40, 45 y 46, en la de Sevilla los números 1, 21, 23, 28, 36 y 41, y finalmente en Toledo el número 65. Gracias a esta numeración podemos hacernos una idea de la producción de Beaucorps en España, ya que si nos atenemos a ella podemos ver que hizo un mínimo de 65 calotipos, más todos aquellos que no llegó a numerar.

En estas fotografías se pueden apreciar las posibilidades que el encerado del papel daba al calotipo, y los matices que presentan estas imágenes visionadas con o sin luz. Frente a la imagen opaca del negativo sin luz, en la que apenas se aprecia el motivo fotografiado, se puede apreciar la riqueza de matices y registro del detalle que adquiere la misma obra colocada sobre una superficie lumínica, o bien su positivo. Esto se vuelve más visual en aquellos edificios decorados con labores de mocárabes, ataurique y yeserías, en las que se aprecian en todo su esplendor. El detallismo y la definición que Beaucorps consigue en sus imágenes permite apreciar con detallismo la labor decorativa y elementos recogidos en la imagen. Como ya hemos dicho, el papel encerado usado por el autor para realizar los calotipos propició una reducción de los tiempos de exposición y la mejora en la definición y la obtención del detalle en la imagen.

En cuanto al encuadre utilizado por Beaucorps en sus obras, vemos que, por lo general, el fotógrafo no adopta una posición frontal de la cámara frente al edificio por fotografiar, sino que la posiciona siempre ligeramente ladeada, en ángulo con el edificio. Igualmente, la mayoría de las veces lo presenta en un primer plano o en plano medio, con un formato cerrado. En relación a ello presenta imágenes centradas y equilibradas, sin intentar dar una visión completa del edificio, sin buscar una vista monumental y completa del mismo, que permita comprenderlo en su totalidad, sino que elige una toma parcial, en la que se aprecian los volúmenes del edificio y las texturas que generan las diferentes superficies, muchas veces centrándose en aquellas partes



FIGS. 1 Y 2. Gustave de Beaucorps. *Cour des Myrtes à l'Alhambra. Grenade*. Calotipo¹ y papel a la albúmina a partir de negativo de calotipo. 1858. Museo Universidad de Navarra.

dotadas de una mayor carga decorativa. El encuadre está buscado para reforzar esa percepción, ya que hace coincidir uno de los límites del edificio con los bordes laterales de la imagen, de tal forma que no genera un punto de fuga que dé aire al encuadre. En ocasiones, los diferentes planos constructivos van generando profundidad en la fotografía, mientras que en otras, la arquitectura representada ocupa la totalidad de la toma en un único plano, consiguiéndose la profundidad mediante la apertura de un punto de fuga en la misma, generalmente conseguido mediante la apertura de una puerta. Muchas veces utiliza el formato vertical, que se adapta a las líneas arquitectónicas de los edificios que recoge, generalmente vinculado también a la carga decorativa o a motivos singulares dentro de estos edificios.

De estos parámetros se sale la vista del Generalife, con un encuadre general, contraria a las tomas en primer plano de edificios a los que nos tiene acostumbrados. Este tipo de toma la podemos ver también en un grabado, a partir de una fotografía de Beaucorps², con la vista de Málaga (Fernández Rivero y García Ballesteros, 2013) o en algunas de sus imágenes de Argelia o Turquía que realizó tras su viaje a España.

Beaucorps realizó el mayor número de fotografías en nuestro país en Granada, ciudad en la que se centró en la Alhambra, que visitó acompañado del barón Charles Davillier (1823-

1 La imagen se ha digitalizado con retroiluminación, gracias a lo cual se pueden ver los matices y detalles de la toma.

2 No era la primera vez que las fotografías de Beaucorps se utilizaban como modelo para la ejecución de un grabado, así, varias de las imágenes que realizó en España fueron copiadas por Gustave Doré, dibujos que posteriormente sirvieron de base para su inclusión en la prensa gráfica y en la obra de Doré *Voyage en Espagne* (Piñar y Sánchez, 2017: 94-95), aunque ninguna de las imágenes de la colección del MUN se utilizó con este fin.

1883)³ el 10 de junio de 1858, tal y como recoge el libro de firmas de dicho complejo (Piñar y Sánchez, 2017: 93). Allí realizó varias fotografías, de las que el Museo Universidad de Navarra conserva dos calotipos del pórtico sur del patio de Comares, uno del interior de dicho pórtico y otro de una puerta del patio, tres del patio de los Leones y uno del palacio de Carlos V, además de un papel a la albúmina del pórtico sur del patio de Comares, dos de una puerta de dicho patio, uno del patio de los Leones, uno del palacio de Carlos V y una vista general del Generalife⁴.

Podemos ver cómo Beaucorps realizó varias tomas diferentes, pero muy similares entre sí, del mismo espacio arquitectónico, que podemos individualizar tanto por la diferencia en el tamaño entre calotipo y positivo, como por los números de registro que les asignó. Así, en las fotografías del pórtico sur del patio de Comares, uno de los calotipos y el papel a la albúmina presentan el número 8, lo que nos indican que son pareja de negativo y positivo, y el segundo calotipo del pórtico no presenta número y tampoco conocemos copia en papel. En relación a las imágenes de la puerta del patio, tanto el calotipo como uno de los papeles a la albúmina tienen número de registro, el 2 y el 40 respectivamente, mientras que el segundo positivo carece de número, siendo la toma diferente a las otras dos, como podemos ver tanto por los detalles decorativos de la puerta, como por el tamaño del papel o la diferencia en el encuadre. El interior del pórtico del patio de Comares tiene el número 37. En cuanto a los calotipos del patio de los Leones, dos de ellos son muy similares, presentando los números 45 y 46, mientras que el tercero, que obedece a otra sesión, ya que se han colocado andamios para su restauración, carece de número. De esta imagen se conserva una copia positiva en papel a la albúmina en una colección particular depositada en el MUN. Mientras que en el papel a la albúmina con la vista del pórtico de poniente, que recoge también la fuente de los Leones, se dispone el número 13. Las dos imágenes, negativo y positivo, del palacio de Carlos V presentan el número 20. También la última de las imágenes de Granada, la vista del Generalife desde la Alhambra, tiene el número 32.

Alguna de estas imágenes nos han servido para ver el proceso de restauración de este monumento. Así, las imágenes del patio de los Leones recogen ya las labores de restauración llevadas a cabo entre 1851 y 1857 por los arquitectos Juan Pugnaire, Baltasar Romero y Rafael Contreras (Gómez Galisteo, 2021: 88-89), que eliminaron la cubierta única de la sala de los Reyes por cubiertas independientes entre sí. Esta intervención dejó al descubierto las ventanas que se abrían en cada espacio, tal y como se puede ver en estas imágenes, aunque todavía no se habían retejado las cubiertas con tejas vidriadas de colores formado un patrón geométrico. Un poco posterior es la tercera imagen, tomada prácticamente desde el mismo ángulo que las anteriores y con similar encuadre, en la que vemos los andamios colocados en el pabellón saliente al patio por el arquitecto Rafael Contreras (Gómez Galisteo, 2021: 88) para acometer la restauración de su tejado en 1859. En otro de los papeles a la albúmina se recoge una vista general del patio con un encuadre en ángulo con las crujías oeste y norte, centrada por la fuente de los Leones, en la que se observa el cuerpo superior de la taza de la fuente, de

3 Charles Davillier (1823-1883) fue un coleccionista y escritor francés, autor de *Voyage en Espagne* (1874), editado por la editorial Hachette, que se había publicado previamente por entregas entre 1862 y 1873 en la revista *Le Tour du Monde*. En esta obra, Davillier narra un viaje por España realizado en 1862, recogiendo sus monumentos, tipos populares y costumbres, con ilustraciones de Gustave Doré. Publicó también *Histoire des Faiences hispanomoresques a reflex metalliques* (1861), en el que analiza la cerámica española de reflejos metálicos. El barón compartía con Beaucorps su afición por el coleccionismo.

4 Estas imágenes pueden verse en la página web del Museo Universidad de Navarra, <https://coleccionmun.unav.edu>. Están identificados con los números de registro MUN-001889, MUN-001890, MUN-001892, MUN-001908, MUN-001894, MUN-001895, MUN-001896, MUN-001899, MUN-001888, MUN-008531, MUN-001891, MUN-001893, MUN-001898 y MUN-001897.

gusto historicista, que fue añadido en una restauración en 1838, siendo eliminado en 1966. Igualmente, en las vistas del palacio de Carlos V se aprecia como en estas fechas el edificio, construido en 1527, estaba sin concluir, faltando la techumbre del segundo cuerpo, que no se cubrió hasta 1957, presentando también los vanos del primer cuerpo tapiados. Pero en las imágenes no solo vemos la restauración o modificación de la arquitectura, sino también la transformación de los espacios naturales que se recogen en ellas. Así, en la vista general del Generalife vemos como la cresta del cerro del Sol, situado tras el edificio, no tiene vegetación, al contrario de lo que ocurre hoy en día.

La siguiente ciudad en cuanto a número de imágenes que de ella dejó Beaucorps en España es Sevilla, de la que el Museo conserva un conjunto de seis calotipos y cuatro positivos en papel a la albúmina. Un calotipo de la plaza de San Francisco, otro del ayuntamiento, dos de la fachada del palacio de Pedro I en el patio de la Montería de los Reales Alcázares y dos del patio principal de la Casa de Pilatos, junto a un papel a la albúmina de la plaza de San Francisco, uno del ayuntamiento, una vista lateral del ábside de la catedral con la Giralda al fondo y uno de la puerta del Perdón de la catedral⁵. Al contrario de lo que ocurre en Granada, en las fotografías conservadas de Sevilla no hay repetición de tomas del mismo motivo arquitectónico, conservándose una captura por espacio, aunque en dos casos se recogen imágenes muy similares. Por un lado en la fachada del patio de la Montería, donde Beaucorps realizó una fotografía general de la portada y una segunda toma de la parte superior de la fachada. Y por otro en el patio de la Casa de Pilatos en el que realizó dos tomas, cada una de ellas con distinto encuadre y orientadas a dos crujías diferentes del patio. Casi todas estas fotografías, salvo dos de ellas, tienen número de registro, las imágenes de la plaza de San Francisco y del ayuntamiento los números 23 y 1, respectivamente, aunque en los positivos correspondientes se ha recortado el encuadre y no aparece el número. La fotografía de la portada del patio de la Montería tiene el número 41, mientras que el detalle de la parte superior carece de número. Al igual que solo una de las fotografías del patio de Pilatos tiene número, el 36, careciendo de número la otra. Y finalmente los positivos de la Giralda y la puerta del Perdón presentan, respectivamente, los números 28 y 21.

Al igual que ocurre con las imágenes de Granada, en las de Sevilla podemos ver la evolución de estos edificios, con la restauración o transformación que experimentaron algunos de ellos. Así, el ayuntamiento de Sevilla sufrió una remodelación justo en la fecha en que Beaucorps estuvo en la ciudad, en la que se intentó unificar la fachada a la plaza de San Francisco mediante la sustitución de los cuerpos y *loggia* existentes por una arquitectura con decoración de gusto historicista similar a la existente. Curiosamente, a Beaucorps no le interesan las partes sin decorar y encuadra la toma limitando la imagen a la parte ornamentada de la fachada. Hay ocasiones en las que la fotografía no nos muestra las restauraciones sufridas por un edificio, pero sí la voluntad del autor por determinados elementos. Así, en las imágenes de la fachada del patio de la Montería, vemos la omisión de los cuerpos inferiores de dicha fachada en las dos tomas, y lo podemos vincular con el hecho de que Beaucorps no mostró interés por ellos debido a que cuando el autor visitó Sevilla se articulaban por muros lisos encalados, centrándose la decoración de tipo árabe en la portada y en el segundo cuerpo, que es lo que recogen las tomas realizadas por Beaucorps. Una restauración de la fachada en 1937 recuperó los arcos que articulaban el primer cuerpo, tal y como lo vemos ahora, eliminando también la reja que figura en uno de los calotipos (Almagro *et al.*, 2009: 22).

5 Como ya hemos dicho, estas imágenes pueden verse en la página web del Museo Universidad de Navarra, <https://coleccionmun.unav.edu>. Están identificados con los números de registro MUN-001903, MUN-001901, MUN-001909 MUN-001910, MUN-001906, MUN-001907, MUN-001902, MUN-001900, MUN-001904 y MUN-001905.



FIGS. 3 Y 4. Gustave de Beaucorps. *Séville. Plaza Mayor (Plaza de San Francisco)*. Calotipo⁶ y papel a la albúmina a partir de calotipo. 1858. Museo Universidad de Navarra.



FIG. 5. Gustave de Beaucorps. *Tolède, École Militaire (Hospital de la Santa Cruz)*. Papel a la albúmina a partir de negativo de calotipo. 1858. Museo Universidad de Navarra.



Las tres últimas imágenes de Beaucorps de vistas urbanas conservadas en el museo son de la ciudad de Toledo, una de ellas un calotipo y las otras dos sendos papeles a la albúmina⁷. Se trata de imágenes muy similares entre sí y con temáticas muy parecidas, ya que son las portadas del edificio de la Hermandad de Toledo y del Hospital de la Santa Cruz, y la puerta del Sol de las murallas toledanas. Las dos primeras presentan una interesante decoración escultórica, aunque de carácter renacentista, sin relación con el arte árabe que tanto interesaba a Beaucorps, mientras que la tercera es más sobria, sin apenas decoración, pero de estilo mudéjar. Tan solo una de estas fotografías tiene número de registro, el 65, en el calotipo con la portada de la Hermandad, con la particularidad de que, al contrario que en el resto de las fotografías, la cifra está invertida.

Finalmente, el museo conserva un retrato masculino⁸, también un papel a la albúmina, único retrato conocido de Beaucorps dentro de su producción en España, aun-

- 6 La imagen se ha digitalizado con retroiluminación, gracias a lo cual se pueden ver los matices y detalles de la toma.
- 7 Como ya hemos dicho, estas imágenes pueden verse en la página web del Museo Universidad de Navarra, <https://coleccionmun.unav.edu>. Están identificados con los números de registro MUN-001913, MUN-001912 y MUN-001911.
- 8 Al igual que el resto de obras, esta fotografía se puede ver en la página web del Museo Universidad de Navarra, <https://coleccionmun.unav.edu>. Está identificada con el número de registro MUN-001887.

que se le conocen otros realizados a lo largo de su periplo por el Mediterráneo, centrados principalmente en recoger la imagen de los tipos populares de los países que visitó. Curiosamente, el personaje aquí retratado sigue la estética de los tipos populares, tanto en la indumentaria como en el *atrezzo* con el que se construye la toma, alfombras y telas de carácter popular y étnico, sin embargo los rasgos del retratado nos indican que se trata de un hombre culto vestido con el traje popular. Tampoco se trata de un autorretrato del fotógrafo, ya que se conservan tres imágenes suyas, una realizada por Abdullah Frères, otra de Viar y una tercera anónima (Lebrun, Récolle y Thauré, 1992: 8, 14 y 56), en la que podemos ver la diferencia física entre el retratado y Beaucorps. La imagen no presenta ni número de registro ni letras manuscritas, sin embargo, en el soporte secundario en el que está adherida la fotografía, bajo el ángulo inferior izquierdo de la misma, se disponen las iniciales del autor manuscrito en tinta negra, con la misma grafía que las inscripciones de las otras imágenes.



FIG. 6. Gustave de Beaucorps. Retrato masculino. Papel a la albúmina a partir de calotipo. 1858. Museo Universidad de Navarra.

La construcción de la imagen de España a través de la fotografía

El viaje que realizaron muchos de los fotógrafos que visitaron España se enmarcó, en numerosas ocasiones, en un recorrido más amplio por el Mediterráneo, que constituyó uno de los principales imaginarios colectivos europeos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, heredado, en gran parte, de las campañas napoleónicas en Egipto. En este sentido, fueron muchos los fotógrafos europeos que llegaron a nuestro país bien como etapa inicial o final de un viaje más amplio por el Mediterráneo, o bien buscando las huellas de ese pasado árabe exótico que tanto fascinaba a la mentalidad europea y que resultaba más asequible de afrontar que el recorrido por los países del norte de África. A esto había que sumar la presencia en Sevilla de Antonio de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, gran aficionado a la fotografía, donde ejercía de anfitrión de muchos de estos fotógrafos (Lleó Cañal, 1997). No hay que olvidar tampoco que a partir de 1852 reinó en Francia la granadina Eugenia de Montijo (1826-1920), esposa de Napoleón III (1808-1873), que se convirtió en árbitro de la moda en París, y por ende en el mundo entero, y que puso en boca de todos Granada y el sur de España.

Las imágenes que estos fotógrafos tomaron de España y de sus habitantes ayudaron a forjar la imagen de nuestro país en el extranjero. Los primeros fotógrafos, en su mayoría calotipistas, que llegaron en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, vinieron sobre todo en busca de la herencia andalusí. De este modo, como podemos ver en las fotografías de Beaucorps, la Alhambra de Granada, los Reales Alcázares de Sevilla, la Giralda y el patio de la Casa de Pi-

latos se convierten en imágenes recurrentes. Mientras que en el caso de los retratos, buscaron los tipos populares, bandoleros, toreros, bailaoras de flamenco, etcétera, que se convirtieron en reflejo del tipo español. Así, todas estas imágenes transmitidas por la fotografía traspasaron nuestras fronteras y se convirtieron en la esencia de lo español, imagen que, en algunos aspectos, ha perdurado hasta nuestros días.

Bibliografía

- ALMAGRO, Antonio *et al.* (2009), «La portada del Palacio de Pedro I. Investigación y restauración», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 10, pp. 7-49.
- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco (2002), *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen en la España del siglo XIX*, Gerona, CCG Ediciones.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio y Teresa GARCÍA BALLESTEROS (2013), «Gustave de Beaucorps inédito», en Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua, <https://cfrivero.blog/2013/07/02/gustave-de-beaucorps-inedito/> (consulta: 23/8/2023).
- GÓMEZ GALISTEO, Elena (2021), «La transformación de las cubiertas y aleros del Patio de los Leones de la Alhambra desde mediados del s. XIX hasta inicios del s. XX», en *erph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, 29, Granada, Universidad de Granada.
- LEBRUN, Yves, Michel RÉCOLLE y Marianne THAURÉ (1992), *Gustave de Beaucorps. Photographe (1825-1906). L'Appel de L'Orient. 1858/1861*, Neuilly, Art Conseil Elysées.
- LEVENFELD, Rafael y Valentín VALLHONRAT (2015), *El mundo al revés. El calotipo en España*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- (coords.) (2024), *Una tierra prometida. Del Siglo de las Luces al nacimiento de la fotografía*, Madrid, Trama.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (1997), *La Sevilla de los Montpensier. Segunda corte de España*, Sevilla, Fundación Focus Abengoa.
- MIGUÉLIZ, Ignacio (2023), «La colección de fotografía del Museo Universidad de Navarra», en E. ALMARCHA y R. VILLENA (2023), *Colecciones, Museos y Fotografía. IX Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MIGUÉLIZ, Ignacio, Santiago OLMO y Javier ORTIZ-ECHAGÜE (2015), *Colección María Josefa Huarte. Abstracción y Modernidad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- PAZ SOLDÁN Y UNANUE, Pedro (2001), *Memorias de un viajero peruano: apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)*, edición a cargo de Estuardo Núñez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PIÑAR, Javier y Carlos SÁNCHEZ (2017), *Oriente al Sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra. 1851-1860*, Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Patronato de la Alhambra y Generalife / Museo Universidad de Navarra.

Francisco Leygonier, el primero de los fotógrafos sevillanos

Francisco Leygonier, the first of the Sevillian photographers

María Teresa García Ballesteros

Licenciada en Historia, documentalista y coleccionista de fotografía, Málaga

RESUMEN

La temprana obra fotográfica de Francisco Leygonier Aubert (Sevilla, 1808-1882) ha llamado la atención de los fotohistoriadores y es fácil apreciar cómo su nombre aparece una y otra vez en las crónicas de la fotografía decimonónica. Sin embargo, muchas incógnitas rodean su biografía, y su obra, sobre todo en albúmina, es apenas conocida. Ofrecemos aquí nuevos datos sobre este fotógrafo y un primer acercamiento a su producción, de la que hemos identificado más de 150 fotografías, compuesta por vistas de Sevilla y algunas de Córdoba y Granada, así como reproducciones de cuadros de Murillo y de pintores costumbristas contemporáneos.

Palabras clave: Fotografía-España-siglo XIX, Francisco Leygonier, Sevilla-Fotógrafos siglo XIX, historia de la fotografía, España-Patrimonio fotográfico.

ABSTRACT

The early photographic work of Francisco Leygonier Aubert (Seville, 1808 - 1882), especially his primitive calotypes, better known than the rest of his albumen photographs, have attracted the attention of photohistorians and it is easy to see how his name appears again and again in the chronicles of nineteenth-century photography. However, many unknowns surround his biography and his work is barely known. Here we offer new information about this photographer and a first approach to his production, of which we have identified more than 150 photographs, composed mainly of views of Seville and to a lesser extent some of Córdoba and Granada, as well as reproductions of paintings by Murillo and contemporary customs painters.

Keywords: Photography-Spain-21th century, Seville-21th century-photographers, history of photography, Spain-Photographic heritage.



FIG. 1. Francisco Leygonier. Calotipos. Izq.: Sevilla, catedral y Torre del Oro. Dcha.: Sevilla, convento de Santa Paula, portada de la iglesia. Ca. 1851-1853. (Col. Fernández Rivero).

1. Datos biográficos y primeros años

Nació Francisco Leygonie en una familia de noble origen francés y buena posición económica. Su padre, Jean Leygonie¹, era natural de Briat, un lugar del Departamento de Corrèze en la región de Lemosin², y emigró a Sevilla en los primeros años de la década de 1770, donde años más tarde contrajo matrimonio con María Aubert, de familia francesa residente en Cádiz. El matrimonio fijó su domicilio en la calle Tintores (hoy Joaquín Guichot)³ nº 57⁴, una céntrica calle en la parroquia del Sagrario, donde el censo de finales de 1803 nos descubrió que eran propietarios de una fábrica de sombreros⁵ con numerosos operarios. En aquellas fechas tenían 6 hijos, Ceferina de 19 años, María Luisa nacida el 11 de enero de 1789 que tanta influencia tendría en la vida de su hermano,

- 1 Leygonie es la forma del apellido en las fuentes francesas y como él solía firmar, aunque su nombre español más conocido es Leygonier.
- 2 Próximo a la «Gare de Turenne». Ver las actas de nacimiento de los dos hijos de Francisco Leygonie: Enriqueta en 1858 (Briat Chafur [?], Departamento de la Cores); y Antonio en 1856 (Limous[?]).
- 3 La calle Tintores, en la parroquia del Sagrario, tuvo ese nombre desde 1498, iba desde la plaza de San Francisco a la Pajería, y lindaba con el convento de San Francisco, por lo que se vio afectada por su demolición. En 1913 pasó a llamarse Joaquín Guichot.
- 4 Sevilla. «Padrón del vecindario de la Parroquia del Sagrario executado a fines de 1803». Calle Tintores nº 57. P. 110 Disponible en: <https://bit.ly/46VORGE>.
- 5 En el acta de matrimonio de la hija mayor, María Luisa (1811), se informa que la ocupación de su padre es el comercio de granos.



FIG. 2. Sevilla. Censos 1803. «Padrón del vecindario de la Parroquia del Sagrario executado a fines de 1803». Calle Tintores, casa nº 57, p. 110.

Gabriela de 11 años, Juan Bautista de 7, Josefa María y Ana María de 4 y 3 años; en 1804 nacería Cayetano y en 1808 el último de sus vástagos, Francisco José María Santiago, nuestro futuro fotógrafo.

Lidia Ortiz informó escuetamente sobre algunas de las primeras vivencias biográficas y fotográficas de nuestro autor (Ortiz Maqueda, 2014: 153), aportando noticias sobre su infancia y juventud, que transcurrió en Francia por circunstancias bastante rocambolescas: en 1810, en plena invasión napoleónica, llegó a Sevilla un oficial francés de nombre Joseph Marie Etienne Giraud des Echerolles, perteneciente a la despojada nobleza del antiguo régimen, natural de Moulins (Marboutin, 1912: 159) convaliente de las heridas recibidas en la batalla de Ocaña. Este militar terminará casando, en 1811, con María Luisa⁶, la hermana mayor de Francisco. Giraud des Echerolles adquirió en 1819 el castillo de Castelnoubel⁷, próximo al pueblo de Bon-Encontre, antigua provincia de Agenais, al sureste de Burdeos, y María Luisa se llevó allí a su hermano menor (posiblemente por la avanzada edad de su madre), donde creció junto a sus nueve hijos.

6 La boda no tuvo lugar en Sevilla, María Luisa viajó a Lyon, a la residencia de los padres de Giraud des Echerolles, que fue trasladado a Verona a finales de 1810, y allí se celebraron las nupcias, con la novia encinta, el 2 de mayo de 1811. Hemos examinado la transcripción al francés del documento italiano, depositado en los Archives municipales de Lyon, donde la pareja fijó su residencia.

7 Ver: Château de Castelnoubel, artículo de Wikipedia que contiene la historia completa de sus propietarios: <https://bit.ly/46NTO4t>.

Muy joven, Francisco ingresó en la «marina militar»⁸, que abandonó a los 22 años (Yáñez, 1986: 50), al no reconocer la legitimidad del cambio monárquico acaecido en 1830⁹. Así aparece registrado como «capitaine au long cours» en los archivos del Ministerio de Defensa francés¹⁰, y anotado en la crónica del Château de Castelnoubel (Marboutin, 1912), así como en el pasaporte extendido por las autoridades de Burdeos el 23 de agosto de 1842 para viajar a Sevilla «por negocios». Allí, bajo su nombre francés, François Joseph Marie Jacques, está registrada su ocupación: *Capitaine au long cours*¹¹, un grado que se adquiría tras años de aprendizaje y navegación¹², lo cual demuestra su posterior dedicación a la marina mercante. El caso es que a lo largo de su vida hizo constar su anterior relación con la marina francesa por encima de su profesión de fotógrafo, como aparece en el censo de Sevilla de 1860, donde como profesión se indica: «Matriculado en el Ministerio de la Marina de París», y en el de 1862: «Marina, matriculado en Burdeos». Es muy probable que Francisco Leygonie permaneciese embarcado largos periodos de tiempo, y, a pesar de que tampoco aparece en los censos de población de Burdeos, otros documentos nos indican su presencia en esta ciudad en la década de 1840.

2. Primeros pasos en la fotografía

El caso es que Francisco pudo encontrar en Burdeos la oportunidad de aprender la técnica, ya que desde 1839 habían llegado los primeros daguerrotipistas¹³ ofreciendo cámaras, productos fotográficos y clases¹⁴. Debió ya en aquellos años sentirse seguro de su arte al presentar sus obras en la *Sixième Exposition, des produits des arts et de l'industrie*, celebrada en Burdeos en agosto de 1844, en el apartado de *Epreuves Daguerriennes*, donde encontramos dos participantes:

M. Eugène Foulquier, papetier encadreur, à Bordeaux, rue Sainte-Catherine, au Bazar.

M. Leygonie, peintre, a Bordeaux, rue de la Trésorerie, 124.

Cuyos nombres van seguidos de algunos comentarios sobre la obra de Foulquier, quien muy bien pudo ser su maestro, ya que era un fotógrafo experimentado y bien conocido en Burdeos por haber realizado en 1839 la primera vista daguerrotípica de la ciudad¹⁵, por lo que el re-

8 En el censo de población de 1836 de Bon-Encontre, Francisco Leygonie no se encuentra ya en la casa de su hermana.

9 Marboutin, cit., p. 226. La frase exacta es: *Entré dans la marine militaire, il donna sa démission pour être fidèle à la légitimité*. Esto solo pudo suceder alrededor de 1830, cuando Carlos X de Borbón fue sustituido por Luis Felipe de Orleans.

10 Château de Vincennes, SHDV Expediente: MV CC 7 ALPHA 1583. «LEYGONIER, François Joseph Marie Jacques. Né: 23/05/1808, en: SEVILLE – Espagne – Grade: capitaine au long cours».

11 *Capitaine au long cours*, diplomados superiores de la marina mercante. Ver: «Un capitaine au long cours. Quels documents consulter?». Disponible en: <https://bit.ly/3rnZP8A>. También: Service historique de la Défense, «Dossiers de capitaines au long cours, de maîtres au cabotage et de pilotes» entre los años 1799-1911, que no incluye a Leygonie. Ver: <https://bit.ly/3ZryLSh>.

12 «Les capitaines de commerce de l'île de Batz au temps de la marine à voile 1815-1880». Disponible en: <https://bit.ly/3ZoajkS>.

13 *L'Echo Bordelais*, 13/09/1839, p. 2. Disponible: <https://bit.ly/3RiFagu>.

14 Como ejemplo, M. Betboder ofrece «leçons pratiques et théoriques de l'admirable procédé de M. Daguerre». *Mémorial Bordelais*, 14/01/1840, p. 1. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t55025304.r=daguerreDaguerrotype?rk=386268;0#>.

15 Eugène Foulquier. En el blog: Portraits sepia. Disponible en: <https://bit.ly/3QwRQQ9>.

dactor se deshace en elogios a su obra, que debió consistir en retratos individuales y de grupo. De Leygonie dice: «*M. Leygonie marche sur les traces de son concurrent. Nous avons surtout remarqué ses épreuves d'après gravures, réussies avec un rare bonheur*»¹⁶.

El repertorio de Voignier¹⁷ menciona el hecho de la siguiente forma: «*LEYGONIE, peintre. Bordeaux (Gironde), rue de la Trésorerie, 124. Présente des daguerréotypes à l'Exposition de Bordeaux de 1844*». Lo cual mejora la comprensión sobre el tipo de material presentado.

Vemos también que en esta fecha su domicilio ya no es el consignado en su pasaporte de 1842 (rue Fondaudège 68), ahora vive en una calle próxima, la rue de la Trésorerie 124 (hoy Albert Barraud). La misma dirección que aparece en un nuevo pasaporte emitido el 16 de enero de 1845, que nos aporta otras noticias: de nuevo Francisco viaja a Sevilla, su profesión es la de *peintre*, un término que en aquellos momentos se asimila también al de fotógrafo, y viaja para «ejercer la profesión». Tiene 37 años, y según se le describe, es un hombre algo más alto que la media, de cabellos y barba oscuros, ojos castaños y tez morena, de frente ancha, nariz aguileña y rostro ovalado.

Enero de 1845 es la última fecha en la que Leygonie se encuentra, documentalmente, en Burdeos, y es curioso que en su domicilio de la rue de la Trésorerie, al año siguiente de su marcha (1846)¹⁸, habitan Marie Leygonie de 40 años, casada, cuyo nombre de soltera es Gourdou (o Gourdon) y su hija María Fontellieu, de 22 años. Pensamos que puede tratarse de la primera esposa de Leygonier.

3. Leygonier en Sevilla

La pista de Leygonie en España aparece ya en 1842, de manera confusa: hay dudas de que sea «el joven retratista francés» que se encuentra en Cádiz del 19 de marzo al 15 de agosto de 1842, como sospecha el fotohistoriador Rafael Garófano (2017: 97-99). Pero no tantas de que se encuentre en Zaragoza en noviembre de ese mismo año, donde un tal Leygonié, acompañado de San Juan, expone y realiza retratos al daguerrotipo con gran éxito¹⁹.

A partir de 1845, la vida de Francisco Leygonie transcurre en Sevilla, donde es Miguel Ángel Yáñez Polo (Sevilla, 1940-2016) el primer autor en acercarse al personaje y su obra (Yáñez, 1986: 50-56). Los datos que nos aporta son de gran valor, aunque no siempre constatables.

En su ciudad natal, contaba con el apoyo de su familia, sobre todo de su hermano Cayetano, un próspero hacendado («agricultor» en los padrones), que llegaría a ser concejal entre 1859 y 1865. Sevilla conocía ya el daguerrotipo a través del litógrafo Vicente Mamerto Casajús y Espinosa (Yáñez, 1987), que en 1841 había realizado el primer daguerrotipo de la ciudad; aun así, la fotografía era una actividad desconocida, y la sorpresa de la población ante la presencia de las cámaras daba lugar a anécdotas como la sucedida cuando Francisco Leygonie acudió a la aduana a recoger su aparato. La relató el cronista Benavides en 1868, aun

16 Société Philomathique (Bordeaux) (1845). *Sixième Exposition, année 1844. Exposition des produits des arts et de l'industrie, instituée par la Société philomathique ... Rapport général*, p. 103. Disponible en: <https://bit.ly/46cjSW9>. Traducción: «El Sr. Leygonie sigue los pasos de su competidor. Destacamos especialmente sus pruebas de grabados, logradas con un infrecuente buen gusto».

17 Voignier, Jean Marie (1993), *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*, Chevilly-Larue, le Pont de Pierre, p. 164.

18 Bordeaux 1-F-38. *Recensement de la population. 4e arrondissement, 1846, Trésorerie (rue de la)*, p. 211. Disponible en: <https://bit.ly/3rhv8BQ>. En el censo de 1851 la casa la ocupan personas distintas.

19 Dato aportado por Jep Martí. *El Eco de Aragón*, 3/11/1842, p. 4. Disponible en: <https://bit.ly/3PRRAKc>.

sin indicar la fecha del suceso: «Es curioso mencionar que cuando el Sr. Leygonié hizo traer su máquina fotográfica, al ser examinada en la aduana de esta ciudad, no fue conocida, y surgieron por lo tanto no pocas dificultades sobre su clasificación»²⁰.

3.1. El estudio de la calle Cantimplora

La actividad fotográfica, y aun otros detalles de la vida de Leygonier en estos últimos años de la década de 1840 nos es aún desconocida, pero sin duda se vio afectada por la llegada de los duques de Montpensier en 1848. Un hecho que supuso un cambio radical en todos los ámbitos de la ciudad, económico, cultural y social (Lleó, 1997), cuánto más en la actividad fotográfica, que se vio estimulada por la gran afición de Antonio de Orleans a este nuevo arte. Y es a partir de 1851 cuando aparecen las referencias en la prensa sevillana al gabinete de Francisco; a veces son sus propios anuncios y otras crónicas sobre su trabajo fotográfico. Su primer anuncio en la prensa (Yáñez Polo, 1997: 51), apareció en el diario conservador *El Porvenir* (1/07/1851) con el siguiente texto²¹:

Retratos fotográficos – sobre metal, papel y cristal, en negro y con colores, por don Francisco Leygonier conocido por lo sobresaliente de sus obras heliográficas, premiado en la Exposición de Burdeos de 1842 y en la de Sevilla de 1849, avisa que su galería está abierta todos los días desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde, y los de fiesta sólo hasta las cuatro, en la antigua calle de la Cantimplora, hoy calle Imperial nº 8. El artista, además de heliografía, o sea el arte de reproducir la naturaleza por medio de la luz, enseña a dorar y platear por la electricidad...

Leygonie informaba de la ubicación de su estudio²² y ofrecía, además de retratos al daguerrotipo, fotografía en papel por los procedimientos calotípicos y de colodión húmedo, iluminados o no, así como la enseñanza de la fotografía y otros procedimientos, sin dejar de señalar los premios obtenidos en pasadas exposiciones²³.

Este mismo año, el periódico sevillano *El Eco de la Juventud*²⁴ le dedicó un largo artículo, destacando sus fotografías de monumentos y sus avances en fotografía instantánea. Y es que Leygonier seguía de cerca las innovaciones fotográficas a través de *La Lumière*, la revista parisina de la que fue uno de los tres primeros agentes en España, desde noviembre de 1851 a diciembre de 1853, y es el único español que contribuyó con 10 francos al monumento que la revista propuso realizar a Niépce y Daguerre: *Francesco Leygonie, photographe a Seville (Espagne)*²⁵.

Como ya indicara Yáñez Polo (1997: 72) Leygonier introdujo el estereóscopo en Sevilla en enero de 1852, según una carta que dirige a la prensa²⁶, en la que informa de la disponibilidad del instrumento y dice que ha logrado crear el efecto estereoscópico al daguerrotipo, uti-

20 Álvarez Benavides, Manuel (1868), *Explicacion del Plano de Sevilla: reseña histórico-descriptiva de todas las puertas, calles, plazas, edificios notables y monumentos de la ciudad*, Sevilla, Imprenta de A. Izquierdo, t. II, p. 387.

21 Anuncios semejantes en: *La Paz*, 04/10/1851, también los días 7 y 8. Disponible en: <https://bit.ly/45hW69>.

22 Calle Cantimplora, en la parroquia de Santiago. Una calle sin salida, hoy callejón de Ensenada, a la espalda de la Casa de Pilatos.

23 La exposición de 1849, informa Yáñez Polo (1997) que fue la de la Soc. Económica de Amigos del País. La fecha de la exposición de Burdeos es errónea, ya vimos que se celebró en 1844.

24 Conocemos la réplica de este artículo de *El Precursor* (Madrid) del 04/10/1851. Disponible en: <https://bit.ly/3PG9Ky9>.

25 *La Lumière*, 16/11/1851, p. 4, y 30/01/52, p. 23.

26 Carta a la redacción de *El Porvenir*. Publicada también en el diario *La Paz*, 26/10/1852, p. 3. Disponible en: <https://bit.ly/45dBCPZ>.

lizando un «solo objetivo con una sola placa», adelantándose a los avances que se consiguieron posteriormente en París. Fue sucesivamente en el diario *El Porvenir* donde aparecieron sus anuncios, como la oferta de visores estereoscópicos que sugería como regalo de Reyes el 6 de enero de 1853 (Yáñez, 1997: 72), y podemos suponer que parte de su catálogo de vistas pudo ser ofertado en este formato, aunque solo conocemos dos estereoscopias con su nombre: la publicada por Yáñez Polo (2002) de la Puerta de Carmona y otra del interior de la mezquita cordobesa que comentaremos más abajo.

Quizá los nuevos estudios fotográficos que fueron surgiendo en la ciudad no suponían una gran competencia para Leygonier, a excepción del de Alejandro Massari, abierto en 1853, que también ofrecía vistas de la ciudad. Pero la llegada de Charles Clifford, envuelto en el glamur de ser fotógrafo de su majestad Isabel II, aun permaneciendo escasamente quince días del mes de abril de 1854, le obligó a renovar su publicidad sobre sus fotografías de vistas²⁷ (Yáñez, 1997: 79).

La larga visita a la ciudad que hizo el matrimonio Tenison entre 1851 y 1853 nos proporciona noticias sobre la vida social de Leygonier, relacionada con las reuniones que se celebraban en la céntrica casa de la calle Bailén, de su hermano Cayetano²⁸: «Leygonier acogía en casa a muchas personas la mayoría de las tardes, tanto antes como coincidente con la visita de los Tenison. La casa de los Leygonier era un verdadero centro social para artistas» (Fontanella, 2017: 178 y 182). Allí pudo producirse un intercambio de fotografías entre él y los Tenison, quizá los ocho calotipos que estos incluyeron en un álbum que hoy se conserva en Dublín (Fontanella, 2017).

3.2. El gabinete de la calle Ravetilla

En cuanto a su vida familiar, aunque desconocemos la fecha de su matrimonio con la joven gaditana Emilia Ortiz de la Rosa, nacida en 1835, no pudo ser mucho antes de 1856, año en que nació su primer hijo, Antonio; su segunda hija, Enriqueta, nació en 1858, y en sus actas de nacimiento consta su nuevo domicilio de la calle Ravetilla nº 8 (actual calle Otumba)²⁹.

El año 1855 fue para nuestro fotógrafo un periodo de gran actividad, y posiblemente realizara en los primeros meses una gran panorámica de Sevilla, tomada desde la Torre del Oro, de la que se hizo eco el diario madrileño *La Iberia*³⁰, afirmando que:

[...] daguerreotipada sobre papel, de mas de dos varas y media de longitud³¹, [...] Tomada la vista de la torre del Oro, se vé á la izquierda [...] el barrio de Triana, el puente, el río, los almacenes llamados del Rey, y sucesivamente toda la ciudad hasta la fábrica de tabacos.

En diciembre, en un largo artículo, el periódico *La Suerte*³² pormenorizaba las excelencias de su arte, desde los retratos «retocados por el señor [Gumersindo] Ortiz, pintor», a las reproduc-

27 *La Paz* (Sevilla), 21/04/1854. Disponible en: <https://bit.ly/3EY4Fwa>.

28 En el censo municipal de 1875, la familia, excepto Enriqueta, continúa habitando el mismo domicilio de calle Bailén nº 28 (parroquia de la Magdalena) en Sevilla.

29 Muy próxima a la calle Raveta (actual Moratín), a la cual se había mudado su hermano Cayetano. Guía Zarzuela, 1866, p. LVIII.

30 *La Iberia* (Madrid), 21/3/1855, p. 4. Informa el «Directorio Clifford». Disponible en: <https://bit.ly/3RniDiO>.

31 La Vara, en Sevilla hacia 1886, equivalía a 0,836 m. Lo cual nos da una longitud de más de 2 m. Ver: Wikipedia. Antiguas medidas españolas.

32 *La Suerte* (Sevilla), 23/12/1855, pp. 102-103. Disponible en: <https://bit.ly/3LwrtH0>.

ciones de pinturas; destacaba sobre todo sus tomas de vistas y otra gran panorámica, esta vez tomada desde Triana, junto al puente. Decía el periodista:

A los retratos en placa y papel [...] nos queda que añadir la confección de vistas [...] La vista de Sevilla es indudablemente la mayor, y la mas esacta [sic] y acabada, de cuantas nos eran conocidas. Tomada desde Triana, por la parte del puente, y concluyendo en S. Telmo, [...] abraza toda la población, [...] percibiéndose en ella minuciosamente el mas ligero detalle.

La serie de vistas de la ciudad se nos revela poco a poco en la crónica periodística y a veces en la descripción de las fotografías que envió a diversas exposiciones. En 1855 expuso en la Sociedad de Emulación y Fomento³³ «el retrato de un caballero y una vista fotográfica de Sevilla, de gran tamaño», y al año siguiente, en la misma exposición, «la vista de la Plaza de S. Francisco, y otra del Alcázar de esta Ciudad»³⁴. También en 1856 participó en la primera exposición que el Museo de Sevilla organizara con artistas activos en la ciudad, donde en el apartado de «Fotografía» aparece junto a Gumersindo Ortiz, que presenta dos retratos, mientras que él además incluye *vistas de edificios* (Besa, 2016: 127-128). Y en 1858 se exhiben sus fotografías en la Exposición Agrícola, Industrial y Artística, junto a las de A. Massari, Joaquín Pedrosa, Gumersindo Ortiz y otros, donde obtuvo una medalla de plata (Pérez, 1997: 192-193)³⁵:

[...] retrato, hecho en fotografía por el Sr. Leygonier, é iluminado al oleo por el sistema inventado por el expositor D. Manuel Infante, vecino de Sevilla. Y seis cuadros con fotografías con vistas de Sevilla, y un retrato, obtenidas por D. Francisco Leygonier, presentados por D. José María Castellote.

La publicidad que va apareciendo en la prensa en 1856³⁶, confirma que Leygonier, además de la realización de fotografías, continuó con la enseñanza y la venta de objetos fotográficos como los estereóscopos y las vistas estereoscópicas, o la venta de retratos de personajes de actualidad, como el del niño políglota (al precio de 15 reales)³⁷.

3.3. Leygonier y el duque de Montpensier

La relación de Leygonier con la casa ducal de los Montpensier, que se prolongó desde 1850 a 1870, aun con un escaso número de fotografías, ha sido bien estudiada por Sánchez y Piñar (2017). Su primer encargo son cinco fotografías del Palacio de San Telmo en mayo de 1850, así como

retratos y encargos puntuales de reproducciones de pintura, confección de álbumes de regalo y cobertura de actos protocolarios, de los que son buena muestra las vistas de la ermita de Valme con motivo de su restauración por los duques de Montpensier (1859), o la magnífica panorámica del tren que utilizó Isabel II en su viaje oficial a Andalucía (1862).

De su nombramiento como fotógrafo oficial de la casa en 1855, circunstancia que le permitirá incluir en respaldares y anuncios la cualificación de fotógrafo de SS. AA. RR., fue desplazado por el conde de Vernay cuatro años después, incluso el duque desestimó su pretensión de

33 *Revista de ciencias, literatura y artes* (1855), v. 1. Sociedad de emulación y fomento, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., p. 379. Disponible en: <https://bit.ly/3ZINUER>.

34 Exposición de pinturas (1856), *Revista de ciencias...* (cit.), volumen 2, p. 324, Sevilla, Francisco Álvarez. Disponible en: <https://bit.ly/3QavofG>.

35 Catálogo de los objetos presentados a la Exposición agrícola, industrial y artística, celebrada en Sevilla en 1858, Sevilla, Imprenta de la Revista Mercantil, pp. 24 y 40.

36 *El Porvenir* (Sevilla), 06/01/1853. Citado por Yáñez Polo (1997).

37 *La Suerte* (Sevilla), 23/03/1856, pp. 143, 191 y 194. Disponible en: <https://bit.ly/3LwrtH0>.

identificar con su nombre las fotografías promocionales que había realizado de la ermita de Valme. También la llegada de Luis Masson, otro de los fotógrafos proveedores de Antonio de Orleans, supuso una gran competencia³⁸.

3.4. Evolución de su gabinete

La incorporación del formato *carte de visite* es otra de las novedades fotográficas a las que Leygonier contribuye en Sevilla, como ya indicara Yáñez Polo, una fecha que el cronista Álvarez sitúa en 1857:

La familia del expresado señor Yalvidares fue la primera en esta ciudad que usó las tarjetas de retrato, ensayadas en Sevilla por el artista D. Francisco Leygonié, primero también que hizo en la misma los retratos sobre placa ó de daguerreotipo, teniendo su gabinete en la calle de la Rabetilla (hoy de Otumba) núm. 8 antiguo, el año de 1857. Estas primeras tarjetas costaban á treinta duros el ciento, y sabido es que ahora se pueden obtener casi de balde³⁹.

Lo confirman también sus anuncios en 1857⁴⁰, en competencia, sobre todo, con los fotógrafos Massari y Gumersindo Ortiz, en una secuencia continuada, los años 1858, 1861 y hasta julio de 1862. En una de sus *cartes de visite* constan al dorso dos direcciones: Ravetilla 8 (su estudio y domicilio) y Rosario 11 (lugar de exhibición), muy próximas entre sí en el plano sevillano.

Los padrones de 1860 y 1862, así como la guía de Sevilla de Morillas de 1860⁴¹, confirman que Francisco Leygonier continuaba habitando el inmueble de la calle Ravetilla 8, donde vivía con su esposa e hijos, Antonio y Enriqueta, además de una sirvienta. Aunque en enero de 1862, convaliente de una enfermedad, se trasladó durante un mes a Carmona donde, en compañía de su amigo el fotógrafo Marchetti, abrió un estudio-academia en la calle Fuenteviñas nº 14⁴². Beneficiario de sus lecciones fue el futuro fotógrafo de Carmona, Francisco Beltrán, propietario del inmueble que alquiló Leygonier, quien a partir de entonces ostentó el liderazgo en la plaza, al parecer con escasa competencia, como la ejercida por Jean Poujade⁴³, que se instaló por un mes en la calle Sol nº 1 a finales de septiembre de aquel mismo año. La buena relación que le unía a Marchetti, quien era competidor profesional desde sus primeros años en Sevilla, debió de extenderse algunos años más, ya que hemos encontrado fotografías firmadas por ambos, como un retrato realizado hacia 1865⁴⁴.

La década de 1860 presencié la apertura de sucesivos gabinetes fotográficos en Sevilla, que aumentaron en número al avanzar la década: en 1865 aparecen en la guía de Zarzuela⁴⁵, al

38 Fernández Rivero, Juan Antonio y María Teresa García Ballesteros (2017), *Descubriendo a Luis Masson: Fotógrafo en la España del XIX*, Málaga, Ediciones del Genal. Disponible en: <https://bit.ly/3YmSEbC>.

39 Álvarez Benavides (1868, cit.), citado por Almarza Madrera, Francisco Javier (2017), *Invencción y progreso tecnológico en la Sevilla isabelina (1833-1868)*, Tesis Univ. de Sevilla, p. 121.

40 *La Andalucía* (jueves 31 de diciembre, 1857). Disponible en: <https://bit.ly/3tqBcZC>.

41 *Guía general de Sevilla y su Provincia*, Morilla y Alonso, Sevilla, 1860, p. 89.

42 José María Carmona Domínguez (2012), *Bibliografía general de Carmona*, Tocina (Sevilla), S&C ediciones, pp. x-xi. Disponible en: <https://bit.ly/44nLiqZ>.

43 Sobre Juan Poujade ver el completísimo estudio de Conrad Kent (2020), «Sobre las vistas salmantinas del fotógrafo Juan Poujade (1831-1905)», *Salamanca: revista de estudios*, 64, pp. 19-58.

44 Retrato de la Colección Díaz Prósper, publicado en Gonzalo Montiel (ed.) (2004), *Viajar para saber: movilidad y comunicación en las universidades europeas*, Valencia, Universitat de València, p. 286. Disponible en: <https://acortar.link/hvEjoQ>.

45 *Guía de Sevilla, su provincia...*, Manuel Gómez Zarzuela, Sevilla, 1865, p. 128.



FIG. 3. Francisco Leygonier. Sevilla, patio de Banderas del Alcázar. Albúmina. Ca. 1860 (Col. Fernández Rivero).

menos, otros doce o trece nombres, algunos tan notables como los de Enrique Godínez, Gumersindo Ortiz, Sierra Payba, Luis Masson, Reinoso o su amigo Marchetti. A los que hay que añadir la gran competencia de Laurent, con una oficina de distribución en la ciudad a partir de 1868. Es este mismo año, el de la revolución (la Gloriosa) que expulsa a Isabel II, y siendo Leygonier un notable monárquico isabelino, hace que prefiera pasar a un segundo plano, incluso eliminando su publicidad de la prensa sevillana.

3.5. Leygonier en el patio del Alcázar

En la década de 1870 se instaló en el Patio de Banderas nº 1 del Alcázar sevillano, pero en 1872 se mudó al Patio del León, donde aparece hasta 1875⁴⁶. Son datos de las guías Zarzuela, donde le acompañan numerosos fotógrafos que, como Leygonier, ofrecen «vistas y monumentos célebres de Sevilla». En 1873 su hija Enriqueta casó con 15 años con Manuel Pardo, hijo de una familia de comerciantes⁴⁷, y en 1874 concurrió a la Gran Exposición Bé-

46 *Guía de Sevilla, su provincia...*, Manuel Gómez Zarzuela, Sevilla, 1872, p. 318. *Idem* en 1873 y 1874.

47 Geneanet: Manuel Fortunato de «Isaac» Pardo Nehemias y Monsanto Rivas. Disponible en: <https://bit.ly/3RsUabU>. Vivirá entre París y Bon-Encontre en compañía de su madre viuda, quien visita a su hermana en Huelva en 1897. Padrón, calle Cánovas 15. Ver: <https://bit.ly/48lfqG>.

tico-Extremeña de la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla, su última presentación pública, donde consiguió una *segunda mención*, junto a Laurent y otros fotógrafos locales⁴⁸. Al año siguiente le localizamos de nuevo en el Patio del Alcázar nº 1⁴⁹, tiene ya 67 años y es su hijo mayor Antonio quien, con 18 años, dice ser «fotógrafo». Así consta en la guía de Zarzuela en 1876 y 1877, pero finalizados sus estudios ocupó una plaza de médico en el puerto de Sevilla⁵⁰. En 1878 la misma guía introduce un error en la relación alfabética de los vecinos de Sevilla indicando que Francisco Leygonier Ortiz⁵¹ es el «fotógrafo» del estudio ubicado en el Patio de Banderas nº 6⁵², mientras que en la relación de fotógrafos sigue apareciendo Francisco Leygonier, como en años anteriores, y repita el error en 1879 cuando ya no es «fotógrafo» sino propietario. Sorprendentemente Antonio aparece cesante como médico el 5 de enero de 1882⁵³, posiblemente por enfermedad, ya que murió al año siguiente. Unos días más tarde, el 13, falleció Francisco Leygonier Aubert, de «desblandecimiento cerebral [...] en la casa número 6 del Patio de Banderas»⁵⁴, y es enterrado en el Cementerio sevillano de San Fernando.

4. Fotografías

4.1. Los daguerrotipos

Aunque la actividad fotográfica de Leygonier se remonta al menos a 1842, sabemos muy poco de sus primeros trabajos. Todo apunta al uso de la técnica del daguerrotipo, sin embargo, a lo largo de sus primeros quince años de actividad utilizó el término «heliografía»⁵⁵ (Yáñez, 2002: 43-45), como hiciera Niépce, para definir el proceso de obtener impresiones sobre materiales fotosensibles. Conocemos tan solo dos daguerrotipos de Leygonier de la colección Fernando Manso: retratos de sendas damas desconocidas, que datan de 1843 y 1848 (Fontanella, 1994), y quizá dos espléndidos daguerrotipos de la Fundación Infantes Duques de Montpensier: una vista de Sevilla desde la Giralda y un interior del Palacio de San Telmo, ya de la década de 1850. También hay que hablar de los grabados que proceden de sus daguerrotipos: como la «Vista del puente nuevo de hierro de Sevilla», tomada desde la posada del Príncipe en Triana el 23 de febrero de 1852, día de su inauguración, impreso por el diario *El Porvenir* y en el que consta como «Daguer^o de D. F. Leygonier», y del que hay un ejemplar en la Colección Fernández Rivero.

48 *Catálogo General de la Exposición Bético-Extremeña que tuvo lugar en el Alcázar de Sevilla*, Sevilla, Impta. de Tellesforo Antón, 1874, pp. 162-163.

49 *Guía de Sevilla, su provincia...*, Manuel Gómez Zarzuela, Sevilla, 1875. El Patio del Alcázar y Patio de Banderas es el mismo lugar, el Patio del León está muy próximo, más cerca del Archivo de Indias.

50 *Guía de Sevilla, su provincia...* Manuel Gómez Zarzuela, Sevilla, 1879, p. 304. Disponible en: <https://bit.ly/456D1rq>.

51 *Guía de Sevilla, su provincia...* Manuel Gómez Zarzuela, Sevilla, 1878, p. 196. No existió ningún Francisco Leygonier Ortiz en la familia.

52 *Guía de Sevilla, su provincia...* Manuel Gómez Zarzuela, Sevilla, 1879, p. xviii.

53 *La Andalucía*, 05/01/1882. Antonio Leygonier Ortiz murió el 26 de agosto de 1883. En 1882 aparece en el *Anuario del comercio...* y en la *Guía de Sevilla*, como médico, en el Patio de Banderas.

54 Certificado partida de defunción, parroquia de El Sagrario (catedral), Libro 38, folio 329. Cortesía de Carlos Sánchez Gómez.

55 The Photomechanical Methods with Bitumen after Niépce. Web: Maison Nicéphore Niépce. Disponible en: <https://bit.ly/3tkov29> (consulta: 10/2023).

Asimismo hay que considerar los grabados de la famosa obra de Parcerisa⁵⁶ en su volumen 10, dedicado a Sevilla y Cádiz, de 1856, basados en sus daguerrotipos. Son los titulados «Torre del Oro (Daguerrotip^o por F. Leigonie)^e» e «Interior de la Catedral de Sevilla (Sacada al daguerrotipo por Dn. F. Leigonie)». El titulado «Restos del anfiteatro romano», procede de «Fotog^a de Leigonie». Pero podemos sospechar que otras láminas también se deben a la obra de nuestro fotógrafo, como las «Estatuas de la puerta lateral derecha de la Catedral de Sevilla», en la que reza al pie: «Sacada del daguer^o». Sin duda es el caso de otras siete litografías que se corresponden con fotografías de Leygonier, y posiblemente haya otra media docena de las que no hemos localizado la correspondiente copia fotográfica, de Leygonier o de otro fotógrafo.

De otra de sus fotografías, realizada en 1852, solo conocemos el grabado «Cucaña en honor del natalicio de la Infanta María Cristina de Orleans», imprenta del diario *El Porvenir*. Mencionado por Yáñez Polo como procedente de calotipo de Leygonier.

4.2. Los calotipos

Los primeros calotipos españoles conocidos son el retrato tomado por Pascual Pérez en Valencia⁵⁷ en 1848, y de 1849: una vista de Cádiz y dos de Sevilla de Claudius G. Wheelhouse⁵⁸. El resto datan de la década de 1850, entre ellos los realizados por Francisco de Leygonier (Sánchez y Piñar, 2015) que, aunque Yáñez Polo (1997) los remonta a 1841-1843, solo podemos documentarlos a partir de julio de 1851. Su producción de «vistas» estuvo muy vinculada a la demanda del duque de Montpensier, pero no solo, ya que desde su creación los ofrecía al público, como puede leerse en el editorial, ya citado, del diario *La Suerte* en 1855⁵⁹, donde, tras la mención a la gran panorámica, se citan las reproducciones de pinturas y los monumentos antiguos como *la Catedral y el Alcázar*. También debieron figurar en su catálogo antes de 1853 las ocho imágenes que se encuentran en el álbum irlandés, comentado anteriormente. Además hay un importante número de calotipos de Leygonier en la Colección del Duque de Segorbe y en el Museo de la Universidad de Navarra, procedentes ambos de la antigua biblioteca del duque de Montpensier, bien documentados y casi siempre firmados. Son algo más de treinta pruebas diferentes que reúnen las vistas más clásicas de los monumentos de Sevilla y algunas reproducciones de pintura.

A este grupo hay que añadir los dos calotipos conservados en el Archivo Municipal de Sevilla, uno que reproduce el dibujo de la futura Plaza Nueva⁶⁰ y la muy comentada imagen de la demolición de la iglesia del convento de San Francisco, que en ningún caso pudo haberse tomado antes de 1856⁶¹. Otros dos conservados en el IPCE: uno de la catedral y Giralda y otro del patio de las Doncellas del Alcázar sevillano. También la portada de la iglesia del convento de Santa Paula, con la firma del fotógrafo en el negativo que pertenece a la Colección Fernán-

56 Alonso Martínez, Francisco (1999), «Recuerdos y Bellezas de España y su relación con el medio fotográfico», AEA, 286, pp. 192-198. Disponible en: <https://bit.ly/456mqEt>.

57 José Huguet Chanzá (2017), «Benito R. de Monfort: La Lumière, Cosmos y el Casino de Biarritz», *Archivo de Arte Valenciano*, 98, p. 267. Disponible en: <https://bit.ly/3tSd2Hs>.

58 Garófano Sánchez, Rafael (1993), *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*, Cádiz, Unicaja Obra Socio Cultural.

59 *La Suerte* (Sevilla), 23/12/1855, pp. 102-103. Disponible en: <https://bit.ly/3LwrtH0>.

60 Ángel de Ayala (Arq.), Proyecto de Plaza Nueva. Reproducción fotográfica del plano: calotipo, realizado por Francisco de Leygonier, ca. 1859, Archivo Municipal de Sevilla (Reg. n.º SAHP_03435).

61 Concepción Tenorio Iglesias (2015), [Francisco de Leygonier y Aubert] Fotografía del lado oeste de la actual Plaza Nueva con los restos del derribo del Convento de San Francisco [1859], en *Historia y patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla. V. II Catálogo*, Sevilla, ICAS, Ayuntamiento, pp. 128-129.



FIG. 4. En el centro grabado de Parcerisa «Hospital de la Caridad (Sevilla)». Izq.: Fotografía en albúmina de Francisco Leygonier. Dcha.: Fotografía en albúmina de Alejandro Massari. Ca. 1855 (Col. Fernández Rivero).

dez Rivero⁶²; otra del anfiteatro de Itálica, de la Colección Santiago Saavedra y el «Carromato con bueyes» reproducido por Publio López Mondéjar⁶³. En total hemos encontrado alrededor de 40 fotografías diferentes en esta técnica, todas ellas datadas en la década de 1850.

4.3. Fotografía en albúmina

Creemos que fue a partir de 1854 cuando Leygonier comenzó a renovar su repertorio de vistas sevillanas mediante la técnica del negativo de colodión húmedo y positivos en albúmina, cuando en uno de sus anuncios se dice: «tiene un surtido de vistas sacadas de los monumentos más notables de esta ciudad, y de copias de cuadros de célebres autores...»⁶⁴. Y aunque hemos comprobado que recorrió los mismos monumentos, incluso en muchos casos eligió puntos de vista semejantes a los de sus calotipos, ninguna de sus nuevas fotografías se sirve de los anteriores negativos. Además al repertorio sevillano añade, ya en 1864, las tomas que realizara en Granada (Sánchez, 2006) y Córdoba, y suma una gran cantidad de reproducciones de obras de arte, sobre todo pinturas del Museo de Sevilla, de la Caridad y una buena colección de pintura costumbrista.

Llegados a este punto, hay que decir que la obra en albúmina de Leygonier ha pasado totalmente desapercibida, y esta ha sido una parte clave en esta investigación: el descubrimiento de las fotografías en albúmina de Francisco Leygonier. Así hemos identificado muchas piezas incluidas en álbumes y colecciones de sus años de actividad, sin autor conocido hasta ahora, ya que, a diferencia de sus calotipos, Leygonier dejó sin firmar muchos de estos positivos a la albúmina.

62 Ver: blog de la Colección Fernández Rivero: cfrivero.blog.

63 Publicada por López Mondéjar, Publio (1989), *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, p. 28. Indica que es de una «Colección particular».

64 Diario *La Paz*, de fecha 21 de abril de 1854.



FIG. 5. Francisco Leygonier. Arriba: dos fotografías de la portada del Alcázar de Sevilla. Abajo: dos fotografías de la Puerta del Perdón de la catedral. Ca. 1860. En ambos pares, la de la derecha presenta un tapado en la parte inferior.

Una herramienta muy valiosa ha sido su único catálogo conocido, de 1866⁶⁵, compuesto por una numeración y títulos de carácter genérico, ya que un mismo epígrafe sirve para describir imágenes distintas del motivo referenciado; así, el título «Alcázar, Patio de las Doncellas» sirve a un grupo de hasta diez fotografías distintas de este mismo lugar. Contiene 120 títulos: 36 de Sevilla, 10 de Córdoba y 21 de Granada, el resto son reproducciones de pintura. La numeración del catálogo, así como un sello de caucho con su nombre estampado al dorso debió constar en el reverso de sus fotografías, como hemos podido comprobar en algunas de ellas, pero la mayor parte está adherida a una cartulina que impide examinar el dorso.

Otro factor fundamental han sido las medidas de los positivos, teniendo en cuenta que el tamaño medio utilizado por Leygonier es de 227 x 283 mm, que es muy singular si se le compara con el resto de los fotógrafos que hicieron fotografía monumental en Andalucía en aquellos años (Fernández y García, 2022). Sin olvidar sus propias características en cuanto a la elección de puntos de vista o sus encuadres equilibrados y clásicos, y otros detalles más personales, como la curiosa práctica de lo que podríamos llamar positivos con «tapados» o «reservas» de placa: Leygonier manipuló algunos negativos, cubriendo con un material opaco a la luz alguna zona de la escena que consideró defectuosa o cuyo aspecto, en el positivo, no era muy de su gusto. Así tenemos vistas sevillanas en las que se ha «blanqueado» parte del suelo, o incluso una vista desde Triana en la que borró la parte inferior para resaltar la banda monumental de la catedral y Torre del Oro, con un resultado que puede parecer un error de positivado.

Tras un largo proceso de búsqueda, encontramos un gran número de sus fotografías en varios álbumes o conjuntos que resultaron estar compuestos, total o en su mayor parte, con fotografías de Leygonier: tres de la Colección Fernández Rivero⁶⁶, uno del Getty Museum Collection⁶⁷ y otro de una colección particular. Estos hallazgos nos han llevado a identificar otras que, o bien fueron catalogadas como de autor desconocido o erróneamente atribuidas a otros autores⁶⁸.

Para futuras investigaciones hemos de advertir que no hemos podido examinar otras colecciones: dos álbumes en la Fundación Duques de Montpensier (Refs. 112-F y 50cf) y un álbum depositado en el Archivo del Patronato de la Alhambra⁶⁹, así como la colección del duque de Ségur.

4.4. El catálogo de albúminas

Tras examinar unas 210 fotografías de Leygonier, hemos reunido 141 imágenes diferentes: además de los 36 calotipos, tenemos 105 albúminas, la mayor parte descubiertas en esta investigación.

De las fotografías de Sevilla, presentes en el catálogo, hemos encontrado un 85 %, mientras que tan solo tenemos tres de Córdoba. De Granada hemos encontrado un 45 % y un 40 % de las reproducciones de pintura.

65 Conservado en el IPCE, ver bibliografía: Sánchez y Piñar (2017: 122).

66 Referencias: FG0050 con 16 fotografías; FG0101 con 15 fotografías, y FG0638 con 12 fotografías.

67 Getty Museum Collection. Album: Photographs 1850s–1890s. Ref. 84.XA.755.7. Disponible en: <https://bit.ly/3sbGN5y>.

68 Además de en la Colección Fernández Rivero (85) y en el Getty Museum (9), hemos encontrado albúminas de Leygonier en: Museo Universidad de Navarra (8), refs. 2029, 2030, 2058 a 2063; Colección Harry Ransom – Universidad de Texas en Austin (4) Ref. 964:3464:0001-0004 y en el Archivo del Ayto. de Granada (1) Ref. 112-F.

69 En @ArchivaWeb: Expediente del contrato de suministro del álbum Mauzaisse-Leygonier, 2016 2017 DAB-CA/2932.



FIG. 6. Francisco Leygonier. Álbuminas de Sevilla, Córdoba y Granada, en cuatro álbumes de la Colección Fernández Rivero. Entre 1854 y 1866.

5. A modo de conclusión

La vida de Francisco Leygonier, que en un principio estuvo dedicada al mar, cambia radicalmente cuando toma contacto con la fotografía en Burdeos, una ciudad en la que presenció con pasión el despertar de las técnicas fotográficas. Leygonier fue traduciendo su entusiasmo experimental al ejercicio profesional de una forma pionera en Sevilla, con una visión comercial que es una de las claves de la obra que conocemos. Su trabajo se concentra en los grandes monumentos sevillanos, los más comerciales: el Alcázar, la catedral, la Casa de Pilatos, el palacio de San Telmo, y, en menor medida, el ayuntamiento, la Caridad... El uso de la técnica calotípica y el paso a la albúmina marcan los dos periodos básicos de su trabajo con mayores diferencias técnicas que estilísticas, y sin olvidar la retratística en todos sus periodos, aunque apenas si conocemos algún retrato de su cámara. Su fotografía es correcta, buscando un encuadre clásico y equilibrado en sus tomas arquitectónicas, pero al mismo tiempo un tanto fría y carente de personalidad, sin interés por el elemento humano. La única concesión que hace el fotógrafo al tipismo demandado por los viajeros es la reproducción de pintura costumbrista, en las que ya el artista se ocupó de crear, inventar o acentuar el supuesto cuadro antropológico.

El azar de haber vivido desde muy joven en Francia, unido al fervor y eficacia con los que practicó muy tempranamente las distintas técnicas fotográficas que fueron surgiendo, le convierte en uno de los grandes pioneros de la fotografía en Sevilla y España, y quizás sea esta su

mayor aportación a la historia de la fotografía española, el haber incorporado de una forma muy temprana el uso del daguerrotipo, el calotipo, la estereoscopia y el colodión a la práctica de la fotografía en su tierra natal, a lo largo de treinta y cinco años.

Bibliografía

BESA GUTIÉRREZ, Rafael de (2016), «Las primeras exposiciones de artistas vivos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla», *Atrio*, 22, pp. 119-129.

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio y María Teresa GARCÍA BALLESTEROS (2017), *Descubriendo a Luis Masson: Fotógrafo en la España del XIX*, Málaga, Ediciones del Genal. Disponible en: <https://bit.ly/3YmSEbC>.

- (2022), «El positivo en la fotografía topográfica del siglo XIX: tamaños, formatos y autorías», en *Fotografía y cine: la construcción del recuerdo desde la imagen*, Madrid, Fragua.

FONTANELLA, Lee (1984), «El calotipo en Sevilla», *Photovisión*, 12, pp. 9-10.

- (1994), «Sevilla pintada en el ojo del observador», en Lee FONTANELLA, María de los Santos GARCÍA FELGUERA y Gerardo KURTZ, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Focus, pp. 22-23.
- (2017), «Andanzas y visiones de los Tenison», en José Antonio HERNÁNDEZ LATAS (coord.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 173-178. Disponible en: <https://bit.ly/48vFBdv>.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (1994), «Sevilla en blanco y negro», en Lee FONTANELLA, M. de los S. GARCÍA FELGUERA y G. KURTZ, *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Focus, pp. 168-169, 185-186 y 194 (nota 79).

GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael (1994), *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*, Cádiz, Unicaja.

- (2017), *El primer establecimiento de retratos fotográficos de España, Cádiz 1841*, Cádiz, Diputación.

LLEÓ CAÑAL, Vicente (1997), *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, Focus.

MARBOUTIN, J. R. (1912), «Le Château de Castelnaud, commune de Bon-Encontre (Cap. V. M. des Echerolles, ses souvenirs)», *Revue de L'Agenais. Société Académique d'Agen*, 39, pp. 145-163.

MÁRQUEZ DE CASTRO, M. (1986), «Nuevos datos sobre el primer daguerrotipo en Sevilla (1842)», en Miguel Ángel YÁÑEZ POLO, et al., *Historia de la Fotografía Española: 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

ORTIZ MAQUEDA, Lidia (2014), «Francisco de Leygonier y Haubert (Sevilla, 1812 – Sevilla, 1882)», en Rafael Levenfeld (comisario), *El mundo al revés: el calotipo en España*, Museo Universidad de Navarra, p. 153.

PARCERISA, F. J. (1856), *Recuerdos y bellezas de España. Vol. x. Sevilla y Cádiz*, Madrid, Imprenta de don Cipriano López. Disponible en: <https://bit.ly/3ZyAZiR>.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos (2006), «Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Arrayanes de La Alhambra», *Papeles del Patal*, 3, pp. 9-48. Disponible en: https://academiadelpatal.es/pdf/revistas/3/n3_2.pdf.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos y Javier PIÑAR SAMOS (2017), «La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, duque de Montpensier (1847-1890)», en José Antonio HERNÁNDEZ LATAS (coord.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 104-132.

- (2015), «Oriente al Sur: La presencia de Andalucía en el calotipo sobre España (1849-1860)», en VV.AA., *El mundo al revés. El calotipo en España*, Pamplona, Museo Universidad de Navarra.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel (1981), *Retratistas y fotógrafos. Breve historia de la fotografía sevillana*, Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones, Repiso-Lorenzo, pp. 12, 14, 18-19, 22.

- (1987), V. M. Casajús, *introducción de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española.
- (1997), *Historia General de la Fotografía en Sevilla*, Sevilla, Ed. N. Monardes & SHFE.
- (2002), *Historia de la fotografía documental en Sevilla*, Sevilla, ABC, Ediciones Líbano.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel, Luis ORTIZ LARA y José Manuel, HOLGADO BRENES (eds.) (1986), *Historia de la fotografía española 1839-1986*, Actas del I Congreso de historia de la fotografía española, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

Agradecimientos:

Este artículo no hubiera sido posible sin la desinteresada ayuda documental de nuestro amigo Rafael F ernández García, arquitecto y gran conocedor de Sevilla y sus personajes. Agradezco también la magnífica documentación aportada por Nadine Dumont, del Département de la Découverte des Collections et de l'Accompagnement à la recherche de la Bibliothèque nationale de France.

El duque de Osuna y la llegada de exquisitos repertorios fotográficos de la Rusia imperial a la Colección Real

The Duke of Osuna and the arrival of exquisite photographic collections from Imperial Russia to the Royal Collection

Reyes Utrera

Patrimonio Nacional, Madrid

RESUMEN

Durante el reinado de Isabel II, con motivo de la subida al trono del zar Alejandro II de Rusia en 1856, se restablecen las relaciones diplomáticas con España de la mano del XII duque de Osuna, don Mariano Téllez Girón (1814-1882). Esta misión diplomática iniciada en 1856 por el duque como enviado extraordinario, y desde el 5 de agosto de 1860 hasta 1868 como embajador, generó la llegada a la corte de extraordinarios testimonios fotográficos, que constituyen una exquisita muestra de la edad de oro de la fotografía en la Rusia imperial.

Palabras Clave: Rusia, fotografía, siglo XIX, duque de Osuna, Monumento Milenario de Rusia, Daziaro, *svetopis*.

ABSTRACT

During the reign of Isabel II on the occasion of the accession to the throne of Tsar Alexander II of Russia in 1856, diplomatic relations with Spain were reestablished by the 12th duke of Osuna, Mariano Téllez Girón (1814-1882). This diplomatic mission generated the arrival at the court of extraordinary photographic repertories, which constitute an exquisite sample of the golden age of photography in Imperial Russia.

Keywords: Russia, photography, 19th century, duke of Osuna, Millennium Monument of Russia, Daziaro, *svetopis*.

Los inicios de la Historia de la Fotografía en Rusia es un tema apenas conocido en Occidente, los escasos pero excepcionales repertorios que se conservan en la Colección Real nos muestran como durante estos prolegómenos se sigue la misma senda que en el resto de Europa, y desde 1840 el deseo de poseer los nuevos iconos de la modernidad convirtió a la fotografía en sus primeros procedimientos en objetos muy demandados por los amantes del coleccionismo. El resultado de la investigación llevada a cabo para esta ponencia, con la búsqueda y comparación con otras colecciones europeas de estos o similares ejemplares, pone de relieve una vez más la importancia de la Colección Real española por la singularidad, rareza y el extraordinario interés de los repertorios que alberga.

Durante el reinado de Isabel II, con motivo de la subida al trono del zar Alejandro II de Rusia en 1856, se restablecen las relaciones diplomáticas con España de la mano del XII duque de Osuna, don Mariano Téllez Girón (1814-1882), tras la ruptura producida desde la muerte de Fernando VII, cuando el zar Nicolás I dio su apoyo a Carlos María Isidro como candidato al trono español. Esta misión diplomática iniciada en 1856 por el duque como enviado extraordinario, y desde el 5 de agosto de 1860 hasta 1868 como embajador, generó la llegada a la corte de extraordinarios testimonios fotográficos, que constituyen una exquisita muestra de la edad de oro de la fotografía en la Rusia imperial.

El interés del duque de Osuna por la fotografía como una más de las disciplinas artísticas era conocido a su llegada a la corte de Rusia, y como parte de su equipaje incluía el repertorio de cuarenta y nueve vistas de sus palacios de la Alameda, de Madrid, de Guadalajara, y de la casa de los Mendoza en Toledo que había encargado a Charles Clifford en el mismo año de 1856. Acreditado como personaje de refinada cultura en su afición e interés desmedido por las artes, fue de los primeros españoles en pasar por el estudio del afamado Disderi en la capital francesa y posar como uno de los caballeros más elegantes de la corte¹. Antonio Marichalar en su biografía ya hacía alguna referencia a su afición: «Es espléndido, caudaloso y en la colección de fotografía que se ha hecho ya ha gastado más de 1000 duros»².

En la persona del XII duque de Osuna vinieron a reunirse las mayores riquezas y honores que tuvo nunca ningún magnate español; conde y duque de Benavente, duque del Infantado, de Gandía, de Arcos, de Lerma, de Medina del Río Seco, de Béjar, de Plasencia, de Pastrana y Extremadura. Llegó a poseer cincuenta y dos títulos de nobleza, fue catorce veces Grande de España, tres veces príncipe, maestre de órdenes, gentilhombre de Cámara de S. M. con ejercicio y servidumbre, académico de número de diferentes instituciones culturales y científicas, y llegó a ser la mayor fortuna de España de su tiempo. Los riquísimos mayorazgos de todas las más principales y antiguas casas de nuestra nación y de Bélgica e Italia y la biblioteca privada más importante de España y una de las más ricas de la nobleza europea eran de su propiedad. Su legendario tren de vida, que llegó al extremo durante su embajada en Rusia, puso fin a una de las más notables fortunas de la época.

En su cometido en la corte de San Petersburgo desarrolló una gran actividad social, política y diplomática. El cenit de su grandeza llegó en 1860 con su nombramiento como embajador de España en Rusia y caballero del Toisón de oro, convirtiéndose en la figura más condecorada de Europa, circunstancia que inmediatamente quedó immortalizada, tal y como vemos en tres excelentes retratos en papel a la sal que conserva Patrimonio Nacional³. A pesar de no presentar datos de autoría, creo que las dudas en torno a él deberían quedar desvanecidas dada la estrecha relación del duque de Osuna con Charles Clifford, la extraordinaria calidad del retrato y su cuidada presentación, similar a otras por él empleadas en el registro de sus clientes más ilustres.

Su llegada a San Petersburgo se hizo notar, como ha quedado perfectamente documentada por el escritor Juan Valera, miembro de la misión diplomática española en calidad de secretario, y desde su condición de escritor en sus *Cartas desde Rusia*⁴. No se escatiman en sus escritos comentarios irónicos sobre su carácter y comportamiento derrochador, que alcanzó el

1 RB, fot. 49 (10177064); RB., fot. 395 (10236287); fot. 396 (10236565).

2 Antonio Marichalar, *Riesgo y Ventura del Duque de Osuna*, Madrid, 1930.

3 AGP, nº 10172784, 10205863 y 10169249.

4 Juan Valera, *Cartas desde Rusia*, Madrid, edit. Afrodisio Aguado, 1950.



FIG. 1. 10172783: El duque de Osuna en un trineo descubierto a las puertas de su domicilio en San Petersburgo. Schapakoffsky, San Petersburgo, c. 1856.

delirio durante su estancia en la capital rusa. Nunca admitió emolumento alguno, como así había decidido desde el inicio de su carrera militar y en los diferentes puestos de responsabilidad que ostentó a lo largo de su vida, poniéndolos siempre al servicio de la beneficencia. El primer testigo gráfico lo encontramos en la fotografía del afamado estudio de Schapakoffsky, que registra a nuestro protagonista posando en el trineo descubierto en el que habitualmente se movía y protegido con su espléndida capa de piel⁵.

Decían las crónicas de San Petersburgo «que en los banquetes celebrados en la capital de Rusia por nuestro representante el señor duque, de Osuna, se desplegaba tal fausto y tan deslumbradora riqueza, que había eclipsado á cuantas fiestas de este género habían dado los primeros magnates del imperio ruso»⁶. En este sentido se explica la presencia junto a los retratos del duque de Osuna tomados durante su estancia en San Petersburgo, de un exquisito retrato del Príncipe Alexander Bariatinski (1815-1879), mariscal de campo del Imperio ruso y virrey del Cáucaso, nieto de la princesa Catalina de Schleswig-Holstein y uno de los personajes más ricos de Rusia. El estudio de J. Alexandrowsky de San Petersburgo, retratista asiduo del zar de Rusia, es autor de este retrato de busto en el que el afamado mariscal de campo posa con la cruz de San Jorge.

5 AGP, nº 10172783.

6 Diario *El Día*, 16/02/1860.



FIG. 2. Álbum de uniformes del ejército ruso. Fot. 26.

tando un cuadro completo, no solo de los distintos y pintorescos trajes y uniformes bien armados, que allí se llevaban, sino también de las diferentes razas de los pueblos que forman el Imperio ruso. Los cosacos de Siberia, de Attaman, de Ural, de Crimea, del Don, de Ucrania y del Mar Negro, y el contingente de tropas que pagan al imperio moscovita todas las tribus que ha conquistado en Asia, tienen su representación en el álbum, dándole un interés y un mérito especial.

La obra que el Señor Duque de Osuna ha realizado es grande, considerando las dificultades que ha vencido, y que a cualquiera se le ocurren, para reunir en casa del fotógrafo de San Petersburgo individuos de tan apartados países y de regimientos diseminados en el vasto Imperio ruso, y si ha podido llevarla a cabo, débese tanto a la protección que para el efecto le dispensaron, como a su generosidad proverbial, que le hizo no economizar gasto alguno⁸.

A pesar de que se mantiene el anonimato en la documentación fotográfica, es muy probable que se hicieran en el estudio de Joseph Daziario, uno de los más afamados fotógrafos que trabajaban en la capital rusa, descendiente de una saga de comerciantes vinculada primero a la estampa, y luego como editores, que hicieron su fortuna en Rusia y Francia, llegando a ser en esta fecha uno de los principales proveedores oficiales del zar. Sus fotografías fueron enormemente consideradas, destacando su producción en torno a la variedad de tipos populares que poblaban el

Tras las primeras negociaciones para el restablecimiento de las relaciones diplomáticas, con motivo de su visita a la corte, el duque hizo entrega a la reina de un repertorio fotográfico único. El derroche de medios con que acostumbraba a actuar el duque de Osuna le permitió reunir en el estudio fotográfico más afamado de San Petersburgo a individuos de todos los apartados países y de regimientos diseminados en el vasto Imperio ruso. El álbum fue presentado a la reina en una caja de malaquita, con una rica guarnición de oro y plata de un gusto exquisito, junto a otros regalos que ejemplifican el esplendor de las artes decorativas y que hacían honor lo mismo que las fotografías a la labor de los artistas rusos⁷. En el álbum están retratados en 29 fotografías, 160 soldados de los diferentes regimientos de la guardia imperial y del ejército ruso, presen-

7 RB, ARB.8: Biblioteca de S. M., en la relación de entrega con fecha de 7 de febrero de 1857, entra en la Biblioteca un álbum de malaquita con adornos dorados y la cifra de Y2 con retratos del ejército de Rusia. Dicho repertorio se encuentra catalogado con la signatura de la RB, Fot. 26.

8 Diario *La Esperanza*, 8 de enero de 1858.

vasto imperio⁹. El fotógrafo francés Nadar escribía en sus memorias que si un fotógrafo a cierta edad no había tenido entre sus manos algunas fotografías de Luckhardt, Alessandri, Daziario... y no había admirado la perfección de sus resultados, no conocía el verdadero arte fotográfico.

Este repertorio ejemplifica a la perfección el término *svetopis*, acuñado en Rusia para designar el nuevo medio, que durante los primeros años coexistió con el término fotografía, como forma de reafirmar la ambición artística y su consideración del nuevo medio como una extensión de las Bellas Artes. En esta misma línea Theodore de Pauly, miembro de la Sociedad Geográfica Rusa, publicó pocos años más tarde, con ilustraciones en cromolitografía tomadas del natural, la enorme variedad de pueblos repartidos por la Rusia europea y asiática con motivo del aniversario milenario del Imperio ruso, obra que también se conserva entre las colecciones de Patrimonio Nacional¹⁰.



FIG. 3. 10162374: Cosacos de Ural, Crimea, Attaman, Don y del Mar Negro con uniforme de gala, 1856.

Además del corpus citado, y la suerte de retratos vinculados al duque, por mediación de Osuna se conserva en la Biblioteca Real otro exquisito álbum con delicadas e interesantes vistas de la capital imperial tomadas del mismo objetivo del establecimiento de Daziario. Vistas que ilustran a la perfección la época de mayor esplendor y prosperidad de la ciudad, tal y como describía Valera en sus cartas: «El aspecto de San Petersburgo no puede ser más grandioso. No se ven más que palacios, monolitos, cúpulas doradas, torres, estatuas y columnas. Las calles y plazas son inmensas. Innumerables coches y trineos cruzan en todas direcciones». Encontramos en él algunos detalles enormemente interesantes que nos ayudan a fecharlo con exactitud, como es la presencia de andamios en una de las fachadas de la catedral de San Isaac, debidos a que solo quince años después de su inauguración, en 1873 requirió una restauración parcial, debido al problema de asentamiento por el carácter pantanoso de los terrenos. Esta imagen nos recuerda el importante papel de uno de los ingenieros españoles más afamados del momento, Agustín de Betancourt, quien trabajó en San Petersburgo al servicio de Alejandro I entre 1808 y 1824 como ingeniero, arquitecto, urbanista y constructor, y fue extraordinaria su labor para conseguir transformarla en uno de los núcleos urbanos más espléndidos y armoniosos de Europa. Fue pionero su diseño del andamiaje para poder colocar

9 Álbum «Types Russes». Fuente/signatura: Bibliothèque nationale de France. Département Estampes et photographie, 4-OB-1185.

10 RB, VIII/2240: *Description ethnographique des peuples de la Russie* par T. de Pauly (1862).



FIG. 4. 10177354: Vista de la catedral de San Isaac, 1873. Daziaro.

las columnas de la fachada, así como las soluciones aportadas en la configuración de la plaza de invierno, convertida en un espacio público grandioso, en el que también gracias a su ingenio se pudo erigir en su centro la columna de Alejandro I, obra de Montferrand y coronada con un ángel con la fisonomía del zar. En 1860, la ciudad de San Petersburgo recibió el primer tipo de transporte ferroviario por calle: el ferrocarril tirado por caballos, que también se plasma en la imagen de la avenida Nevsky.

Me parece de obligada mención al abordar esta temática mencionar los dos magníficos repertorios que custodia la Biblioteca Nacional, puesto que no habría que descartar que su llegada de alguna manera estuviera vinculada al interés de Osuna por la fotografía, ya que ambos repertorios fueron tomados durante su estancia en la capital imperial. Pierre Ambroise Richebourg, afamado discípulo de Daguerre, en 1859, recibió el encargo de ilustrar un libro de Théophile Gautier titulado *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* (edición Gide, 1859-1861), viajó a Rusia, donde conoció al escritor, y realizó una colección de 120 positivos a la albúmina, entre los que figuran las primeras fotografías de los interiores de los palacios de Tsarskoye Selo y el Palace Marie, así como de lugares emblemáticos de la capital. De singular interés es también el reportaje del primer ferrocarril de gran importancia económica en el Imperio ruso, que unió las capitales de Varsovia y San Petersburgo en 1861. Anton Rohrbach, un fotógrafo apenas conocido de la década de 1850-1860, fue el autor que había registrado también la construcción del ferrocarril en Hungría entre 1857 y 1859, y de Lituania y Rusia en 1861. El álbum incluye espléndidas panorámicas entre las veintiséis fotografías que integran este reportaje.

La afición e interés desmedido por las artes, incluyendo en ella a la fotografía, del duque de Osuna, nos dan la clave de la llegada de uno de los más interesantes repertorios en torno a la edad de oro de la fotografía en Rusia. No cabe duda de que durante su estancia como embajador estuvo al tanto de las celebraciones que se llevaron a cabo para conmemorar el mile-



FIG. 5. 10230012: Inauguración del monumento Milenario de Rusia en Novgorod. Sauerweid, 8 de septiembre de 1862.

nio de la historia de Rusia, e instó al autor del magno monumento Milenario, Mijaíl Mikeshin a ofrecérselo a S. M. la reina de España en 1866, época en que mantenía su puesto de embajador en San Petersburgo¹¹.

Nos encontramos ante otro de los interesantísimos ejemplos, que incluyen las primeras imágenes tomadas con motivo de la suntuosa inauguración del monumento Milenario a Rusia en Novgorod, del arquitecto Victor Hartmann y el escultor Mijaíl Mikeshin. La obra consta de cinco fotografías de gran formato y un texto impreso con la explicación detallada del monumento. El 8 de septiembre de 1862, día en que la iglesia ortodoxa celebra la Natividad de la Virgen, y aniversario de la victoria de Kuliovo en 1380, primera gran victoria rusa sobre los mongoles, tenía lugar el magno acontecimiento presenciado por el zar Alejandro II, su heredero y miembros de la casa imperial en la plaza de la catedral de Santa Sofía, evento que fue inmortalizado con una excepcional serie de fotografías del pintor y fotógrafo Nicolas Alexandrovitch Sauerweid (1836-1866), que constituyen uno de los tesoros fotográficos hasta hoy desconocidos de la colección real¹². Sauerweid fue comisionado para la realización de fotografías del

11 «Documento del Ministerio de Estado por el que Mr. Michel Mikechine [Mijaíl Mikeshin], Miembro de la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo y autor del monumento erigido en Novgorod el 8 de septiembre de 1862, ofrece a VM, con el permiso del Emperador. La adjunta obra que representa y explica el monumento millenaire de Rusia, de que el mismo fue autor» (AHN, H-3277).

12 «Explication des groupes, figures et atributs représentés sur le monument millénaire de la Russie : accompagnée des biographies succinctes des personnages figurant dans les groupes, redigées par l'auteur du monument M. Mikéchine». Signatura topográfica: IX/9445.

monumento por sus colegas de la Academia de Bellas Artes, ante la demanda de fotografías en la capital con motivo del acontecimiento jubilar. Las cinco tomas del monumento muestran, en un extraordinario formato, su carácter majestuoso debido a su altura de quince metros en el centro de la plaza del Kremlin de Novgorod. El monumento, diseñado con silueta de campana en tres niveles, presenta el nivel superior con un colosal orbe coronado por un ángel con una cruz cristiana que da la bendición a una mujer de rodillas con escudo representando a Rusia, en el segundo nivel se representan las diferentes etapas de desarrollo del Estado ruso, y en los relieves del nivel inferior se agrupan las figuras de estadistas, militares, héroes y artistas, de manera que el monumento asumía la afamada fórmula de Ortodoxia, Autocracia y Nacionalidad.

La revisión que con motivo de estas jornadas hemos hecho de todo el material fotográfico del siglo XIX relacionado con Rusia ha resultado enormemente fructífera, pues además de incorporar autorías a algunos retratos y a los principales repertorios, hasta hoy desconocidos, han salido a la luz cinco interesantes positivos a la albúmina de los lugares prominentes de Moscú como ilustraciones a la guía completa del viaje a Moscú de Felix Tastevine, editada en 1881 por Gautier. Con ello se amplía el capítulo de libros ilustrados con fotografías originales que se conservan en la Real Biblioteca, con un interesante ejemplar, y damos a conocer las primeras imágenes de Moscú que se conservan en la Colección Real, la vista del Kremlin, de la Gran Campana, la catedral de San Basilio y la catedral de Cristo Salvador, recién construida.

Bibliografía

MARICHALAR, Antonio (1930), *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*, Madrid.

VALERA, Antonio (1950), *Cartas desde Rusia*, edit. Afrodisio Aguado, Madrid.

150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Nacional, El Viso, 1989.

PONENCIA

Curiosidades, rarezas y enigmas de la colección Boisset-Ibáñez

Curiosities, rarities and enigmas of the Boisset-Ibáñez collection

Francisco Boisset

Stella Ibáñez

Coleccionistas e impresores, Zaragoza

RESUMEN

Entrar en nuestra amplia, diversa y variada colección y elegir unas piezas para hacer esta disertación no ha sido tarea fácil. La finalidad, además de ampliar conocimientos sobre la tecnología e historia fotográficas, ha sido poder mostrarlas de forma presencial –no virtual– con la posibilidad de observar físicamente y de cerca las cámaras objeto de este estudio y así proporcionar una mejor comprensión del complejo acto de la realización fotográfica. La selección la hemos realizado con el siguiente criterio: cámaras fotográficas que son interesantes, que tienen singularidades, cuyo hallazgo y consecución no fue fácil, pero que han encontrado un hueco y han aportado que el hilo que conduce la colección sea más sólido con ellas.

Palabras clave: Ansco Memo Tropical, Butcher Royal Mail, Detective Stirn, Detective Texidor, Errtee Photogranate, estenopeica, ferrotipo, Foto Obús, Kodak Pin-Hole, medio formato, múltiples objetivos, sello postal.

ABSTRACT

Entering our wide, diverse and varied collection and choosing a few pieces to make this dissertation has not been an easy task. The purpose, in addition to expanding knowledge about photographic technology and history, has been to be able to show them in person – not virtually – with the possibility of physically and closely observing the cameras that are the subject of this study and thus provide a better understanding of the complex act of photographic production. We have made the selection with the following criteria: photographic cameras that are interesting, that have singularities, that their discovery and achievement was not easy, but that have found a space and have contributed to making the thread that guide the collection more solid with them.

Keywords: Ansco Memo Tropical, Butcher Royal Mail, Detective Stirn, Detective Texidor, Errtee Photogranate, half-frame, Kodak Pin-Hole, mail stamp, multiple lens, Photo Cannon, pinhole, tintype.

La recolección de artefactos para la toma fotográfica, su tratamiento químico y la estabilización de la imagen en cualquiera de los soportes que sirven para su visión o proyección nos conduce a una colección singular, sugestiva, interesante y curiosa que, cuanto menos, ofrece luz y sombras al conocimiento de la historia de la fotografía.

Una colección es un caldero hirviente cuyo contenido se transforma, crece, en ocasiones burbujea y en otros se decanta, pero siempre interactuando con quienes cocinan su vida al ritmo de encuentros, hallazgos y descubrimientos. Pero, sobre todo, conformándose una extraña cosmogonía que quizás confiere un sentido a los esfuerzos empleados.

Todo esto lo vamos a presentar de una forma absolutamente sincopada en unos pocos minutos, apoyándonos en diversas piezas de nuestra colección que seguidamente pasamos a comentar.

Detective Texidor

Esta cámara de las llamadas *detective*, tan en boga a finales del siglo XIX, tiene como particularidad su pequeño tamaño, ya que es para placas de formato 6 x 8 cm en vez de las habituales para este tipo de cámaras que son de 9 x 12 cm. Además su mecánica y funcionamiento son muy elementales.

Tiene un objetivo aplanático, un obturador de guillotina con velocidad única y el cambio de placas se realiza de forma manual, manipulándolas desde el exterior mediante un «bolsillo» de cuero en la parte superior de la cámara, un sistema sencillo pero eficaz.

En el frontal lleva una plaquita metálica que indica «TEXIDOR artículos de pintura dibujo arquitectura y fotografía 3 Regomir 5 BARCELONA», lo que puede orientarnos hacia su origen barcelonés.



FIG. 1. Detective Texidor.

En 1874, Josep Texidor i Busquets (1816-1892) instala una tienda de material de bellas artes en la calle Regomir de Barcelona. Tras su fallecimiento, el establecimiento pasa a denominarse Hijos de José Texidor o Fills de Josep Texidor, y lo regentan su hijo Emili y su esposa Dolors Catasús. En 1904 se trasladan a la calle Fontanella, 10. En 1909, Emili muere y su hermano Modesto prosigue con la tienda de Fontanella. La viuda de Emili Texidor, Dolors Catasús, y sus hijos Josep y Emili abren un nuevo establecimiento en Pau Clarís, 15, denominándolo Viuda de E. Texidor.

Estos datos están tomados fundamentalmente del artículo que Maria Campmajó y Paula Cerdà (2017) han escrito y que luego tendrán relevancia para situar la cámara.

Gerardo Acereda, autor de 1890-1990: *Cien años de cámaras españolas*, producto

de décadas de dedicación con gran rigor al estudio y recopilación de información sobre la industria hispana de cámaras fotográficas, dedica unas líneas a este aparato en las que hace constar que es idéntico a la *detective* que en 1891 la firma Stirn de Berlín construyó. Esto también lo certifican visualmente las imágenes de Auer (1975: 168), de Auction Team Breker, Colonia (2017) y de LP Foto Auktioner, Estocolmo (2019).

Acereda data la Texidor que aquí tratamos aproximadamente en 1895, y ahora vienen las primeras dudas: ¿Es Josep Texidor responsable *post mortem* de la cámara y sus hijos la heredaron y comercializaron?, ¿o fueron sus hijos y la esposa de Emili quienes la fabricaron?

Esto enlaza con otra cuestión: Acereda indica que en el interior de la cámara que él cataloga, aparece el número 32 en algunas piezas (Acereda, 2001: 24) y en nuestro ejemplar pone 32 escrito manualmente. ¿Será la misma cámara que Acereda empleó para realizar la reseña? Nosotros se la adquirimos a un comerciante de Barcelona en «Foto & Cine. Feria Internacional de material fotográfico y cinematográfico de ocasión y colección de Huesca Imagen» en 2003, dos años después de la edición de su libro. Desde entonces no hemos visto ningún otro ejemplar de la *detective* Texidor.

La similitud de esta cámara con la que Stirn fabricó es tal que no podemos dejar de pensar en la posibilidad de que la plaquita Texidor haya sido tan solo un añadido a la cámara alemana en condición de establecimiento comercializador de la misma. También existe la posibilidad de que alguno de los Texidor realizara algunas copias de la cámara original alemana con gran minuciosidad, cosa que en esa época no era rara, ya se hiciera con consentimiento o no de la casa matriz. Era habitual que establecimientos importantes como Casellas, Salvi, Cosmos Fotográfico y otros compraran cámaras a fabricantes y les cambiaran o añadieran la marca suya (hoy estamos habituados a las marcas blancas de los supermercados y, como podemos ver, no es algo nuevo).

De cualquier manera la firma Texidor, cuya principal actividad era el suministro de materiales para bellas artes, en su dedicación al mundo de la fotografía, respecto a cámaras fotográficas no se prodigó demasiado. Solamente conocemos otra cámara tipo turista que aparece en el libro de Acereda y una estereoscópica propiedad de Jesús Fernández.

De todas formas, nuestro peculiar ejemplar de *detective* tiene una gran singularidad y atractivo y nos complace tenerla en la colección. Esperamos el día en que algún investigador pueda afinar y encontrar la documentación suficiente para salir de dudas.

Butcher Royal Mail

Esta cámara fue fabricada en Londres por William Butcher & Sons desde 1906 a 1915 (Channing y Dunn, 1996: 29-30) y se clasifica dentro de las de múltiples objetivos. Con una construcción muy cuidada, tiene la particularidad de que sus quince objetivos se disparan al unísono y realizan fotos que, positivadas por contacto en el papel adecuado, que la misma firma Butcher proporcionaba, producía 15 fotos del tamaño de un sello postal, incluido el dentado que permitía separar a cada una de las demás.

En la historia de la tecnología fotográfica no existen muchas cámaras con múltiples objetivos (evidentemente sin contar los aparatos estereoscópicos).

En 1854 Disdéri patenta la *carte de visite*, e idea incorporar a la cámara más objetivos: generalmente 4, aunque también 8 o más. Así con esos objetivos se impresionaban en la placa varios negativos a la vez, agilizando el trabajo de laboratorio y economizando tiempo y material.

También en el siglo XIX, hacia el último cuarto, se realizaron algunas cámaras con múltiples objetivos: 9 y 12 para ensayos de fotografía secuencial o cronofotografía, especialmente por el francés Albert Londe, quien profundizó en esta técnica con buenos resultados (Lécuyer, 1945: 180-181).

A lo largo del tiempo también se utilizaron cámaras para varias tomas sobre la misma placa, sobre todo para fotografía identificativa médica o judicial y para fotografía científica.

Y ya en el siglo XX, en 1970, este procedimiento fue retomado por Polaroid en sus cámaras Miniportrait para realizar cuatro fotos de «carnet» a la vez de forma instantánea.

En la Royal Mail los 15 objetivos, solidarios todos ellos, son de simple menisco, y la exposición de cada uno va gobernada por un obturador de guillotina. En realidad son 15 cámaras minúsculas reunidas, ya que cada objetivo y obturador se encuentran separados en su pequeño habitáculo, una obra de ebanistería meritoria. Las placas o películas que se empleaban eran del clásico formato inglés 3 ¼ x 4 ¼ pulgadas (8,25 x 10,8 cm) en las que se impresionaban las quince imágenes de 1,8 x 2,2 cm.

No era aconsejable utilizar la cámara a pulso, por eso lleva rosca tanto en la base (para fotos verticales) como en el lateral derecho (para fotos apaisadas).



FIG. 2. Butcher Royal Mail.

Esta cámara fue de producción escasa –la nuestra tiene el número de fabricación 120– y son difíciles de hallar. Esta proviene de un coleccionista y comerciante de Estrasburgo.

Como aviso a navegantes, decir que hacia 1985 se falsificaron en la India algunos ejemplares, pero como el hecho fue conocido y rápidamente difundido en este mundillo, las posibles copias no han tenido ningún éxito... por lo menos hasta ahora.



FIG. 3. Errtee Photogranate.

Errtee Photogranate (Foto Obús)

Y de Londres pasamos a Berlín, a 1912, a la cámara Errtee Photogranate, fabricada por Romain Talbot para la realización de ferrotipos, utilizada sobre todo por fotógrafos ambulantes o de feria.

Como nos dice Paul Jay, Conservador del Museo Niépce de Chalon-sur-Saône: «La ferrotipia es la fotografía del pobre. Pobre es el material, pobre el formato, pobre el lugar donde se fotografía, pobres, en fin, a quienes representa» (Jay, 1994: 3).

La ferrotipia se desarrolla en paralelo al ambrotipo y permite realizar las fotos en positivo. La diferencia entre ambos está en su soporte, ya que en el ferrotipo en vez de vidrio se utiliza una placa de hojalata recubierta

de barniz negro emulsionada al colodión, que más tarde, a partir de 1890, se sustituirá por gelatina (Herrera Garrido, 2022: 34).

Fue un método fotográfico muy popular y, como iremos viendo, con múltiples ventajas, ya que, además de lograr una correcta calidad de imagen, los medios utilizados tanto de equipo como de materiales consumibles eran bastante económicos, consiguiendo así un módico precio final. También su rapidez de instalación, que conllevaba una pequeña inversión y unos conocimientos básicos de fotografía, conformaron su éxito.

Los ferrotipistas estaban presentes en las manifestaciones públicas de la época: en ferias, parques de atracciones, playas, balnearios, ciudades y pueblos. A menudo instalados más o menos en precario o al aire libre, ofrecían a su clientela pasar a la posteridad por unas pocas monedas.

El inventor de esta cámara, Romain Talbot, entusiasta de la técnica fotográfica, un personaje inquieto y un astuto hombre de negocios, nace en Bélgica en 1827, comienza su andadura comercial en París y se establece definitivamente en Berlín hacia 1872. Conocido y respetado en Europa, siguió al frente de su negocio hasta su muerte en 1909.

Sus hijos continuaron con la empresa familiar y la Photogranate, que se debía de encontrar ya en proceso de fabricación, salió al mercado en 1912. A partir de esa fecha y en honor a su padre bautizaron todos sus aparatos fotográficos con el nombre de Errtee, que se debe a la unión de la pronunciación en alemán de las iniciales de Romain Talbot: RT, err tee. A la cámara que nos ocupa la llamaron Photogranate, traducido: foto obús, por su aspecto. Tuvo cierto éxito, y desde luego fue una de las cámaras más peculiares de la historia de la fotografía.

Esta cámara lleva un objetivo Laack Rathenow Schnellarbeiter de 60 mm –muy adecuado para retrato–, con apertura $f/3,5$ y diafragmas en disco giratorio. El obturador solo tiene una velocidad y el encuadre de la toma se realiza mediante un visor galileo superpuesto. Carga 100 ferrotipos circulares de 2,5 cm de diámetro –ocupan muy poco volumen dentro de la cámara y son muy ligeros– que se van impresionando sucesivamente.

Cuando la foto está realizada, el ferrotipo cae al cuerpo inferior del aparato donde hay tres cubetas: revelado, fijado y lavado; allí se produce todo el proceso y así, en un momento, la foto está dispuesta para ser entregada al cliente –fácil manipulación y rapidez de ejecución–.

La Photogranate siempre se empleaba montada en trípode, sin que hiciera falta que este fuese muy grande, ya que la cámara estaba muy bien equilibrada.

La entrega de la fotografía al cliente podía ser tal cual o montada en uno de los diversos soportes que había de fino latón: broche, medallón, portarretratos o incluso postal de cartulina.

Como indica Félix Drouin en su manual sobre ferrotipia: «Ciertamente, los ferrotipos no tienen el mismo valor artístico que las bellas pruebas sobre papel, pero como contrapartida, ¡qué simplicidad y qué rapidez!» (Drouin, 1904: 25).

Los ferrotipos tuvieron muchos adeptos sobre todo en Estados Unidos, donde su gran auge coincidió con la Guerra de Secesión (1861-1865). A esto contribuyó la resistencia del material, sobre todo comparándola con la fragilidad del vidrio de los ambrotipos. Gracias a este procedimiento, los combatientes podían enviar fotos por correo a sus familiares y amigos sin temor a que se rompieran –otra ventaja a sumar–.

En Europa los ferrotipos también se emplearon, sobre todo en Gran Bretaña y, en menor medida, en Alemania. En los países meridionales, aunque su uso fue habitual, pronto prefirieron la fotografía de los «Minuteros», probablemente por el tiempo más soleado y seco del sur de Europa.

Los fotógrafos ferrotipistas siguieron manteniendo su actividad hasta los años treinta del siglo XX.

Esta cámara en concreto tiene una historia menor curiosa. La adquirimos en 1996 a un comerciante que la había comprado unas horas antes en los antiguos Encantes de Barcelona como si fuera parte de un viejo aspirador doméstico; nos podemos imaginar que por un precio irrisorio, y certificamos que hizo un negocio redondo.

Kodak Pin-Hole

Eastman Kodak Company (Rochester, EE. UU.), comenzó a fabricar esta cámara hacia 1925, y durante dos decenios la continuó teniendo disponible en el mercado.

Es una cámara estenopeica, es decir, no lleva objetivo sino simplemente un fino agujero que sustituye a la lente.

Esta forma de fotografiar sin objetivo hizo correr mucha tinta en las revistas de fotografía desde los orígenes, ya que tenía la ventaja de evitar la adquisición de un objetivo para la cámara, siendo esto un mérito irresistible, aunque los resultados no solían ser demasiado halagüeños.



FIG. 4. Kodak Pin-Hole.

En los libros de divulgación fotográfica, la fotografía estenopeica muchas veces ni aparece y otras apenas la toman en consideración.

Por ejemplo, hemos consultado a Henry Desmarest en *La Photographie. Guide du Photographe Amateur* de 1896 y tan solo le dedica una página escasa, con insuficientes indicaciones, aunque, eso sí, anima al lector a utilizarla: «No solamente la fotografía sin objetivo da excelentes resultados sino que permite evitar el empleo de objetivos costosos, sobre todo si se opera bajo un bello cielo despejado, en una atmósfera limpia y luminosa» (Desmarest, 1896: 78).

Coustet, en el *Traité Général de Photographie en Noir et en Couleurs*, de 1912, apenas nos ilustra, indicando que «En 1855 Berry había reproducido un paisaje con la ayuda de este dispositivo simple, y más tarde Emerson obtuvo por el mismo medio pruebas al colodión» (Coustet, 1912: 63). También daba alguna indicación sobre exposiciones y diámetros adecuados de las perforaciones sustitutivas de los objetivos.

Pero, sorprendentemente, *The Book of Photography. Practical, Theoretic and Applied* de Paul N. Hasluck, de 1905, dedica un capítulo íntegro (seis páginas) en el que habla de las ventajas y desventajas del sistema, da instrucciones precisas sobre perforaciones, tiempos de exposición, construcción del cuerpo de la cámara y demás y concluye optimista: «Es ilusorio pensar que no se pueden obtener imágenes estenopeicas con nitidez satisfactoria, porque, siempre que se utilice un orificio lo suficientemente reducido y el tema elegido sea adecuado, la definición del negativo resultante será tal que fácilmente podría pasar por uno tomado con lente, aunque, por supuesto, no se espera una finura extrema en los detalles» (Hasluck, 1905: 299).

Volviendo a la Kodak Pin-Hole, la cámara fue diseñada por Frederick W. Brehm, quien ya había trabajado en el equipo de diseño de la muy compleja cámara panorámica de 360° Cirkut.

Brehm, por otra parte, fue profesor de fotografía en el Rochester Mechanical Institute, y quizás esto último es lo que le llevó a la creación de la Kodak Pin-Hole, ya que es una cámara muy adecuada para ser destinada a la enseñanza.

La cámara se presentaba sin montar, en cartulina para recortar, y se incluían papel de goma para ensamblar sus partes, un alfiler para perforar el agujero que iba a servir de objetivo y las instrucciones de montaje y uso.

La finalidad era que sirviese para iniciar a los alumnos en el mundo de la fotografía mediante la actividad de tomar una única foto en la placa sensibilizada que contenía la cámara, y que previamente había sido colocada dentro de ella en el cuarto oscuro, y realizar todo el proceso de fotografiado y revelado.

El que se usara una placa de vidrio en vez de película, que era la especialidad de Kodak, se debía a que la placa rígida era mucho más fácil de manipular.

No hemos encontrado información sobre los resultados de esta experiencia didáctica, pero lo que sí es cierto es que, quizás debido a la fragilidad de la cámara o a la dificultad de reutilización, pocas han sobrevivido casi un siglo después y, aunque es una cámara simple, es muy difícil de conseguir. La nuestra proviene de un gran coleccionista neerlandés especializado en Kodak que accedió a un duplicado y que nos lo ofreció amablemente.

Como curiosidad final decir que el interés de Kodak por las estenopeicas se mantuvo de alguna manera, ya que en 1968 llegó a publicar el folleto *How to Make and Use a Pinhole Camera* como «Teachers edition», proponiendo el uso de los cartuchos de película Instamatic 126 como base para el experimento.

Anso Memo Tropical

Anso, Binghamton, Nueva York, 1927.

Cuando la firma Anso realizó la cámara Memo ya llevaba tras de sí un importante recorrido. La empresa fue fundada a mediados del siglo XIX, aunque su denominación Anso (Anthony y Scovill) data de 1901.

En 1928, Anso se alió con Agfa bajo la denominación Agfa-Anso, lo que abrió nuevos e importantes mercados para ambos: Alemania para Anso y América para Agfa.

En cuanto a la fecha de fabricación de la Memo, sobre la que hay muchas dudas, después de considerar varias fuentes nos quedamos con la opinión de Thruman Naylor:

Sin duda, la Memo fue concebida mucho antes de su fecha de anuncio de 1927. Hay información contradictoria que sitúa esta cámara como anterior a las primeras Leicas.

La información contradictoria es la siguiente: el primer manual de instrucciones de la Memo muestra la fecha de impresión en noviembre de 1926; el primer anuncio de la Memo apareció en *The Camera* en enero de 1927. Las primeras patentes de la Memo fueron presentadas por Gunne Lowkrantz y Carl Bornmann en febrero y julio de 1927. Ambas patentes fueron asignadas a Agfa-Anso Corporation de Binghamton, Nueva York. Benjamin Slocum presentó una tercera patente sobre el cartucho de película Memo en abril de 1927.

Esto entra en conflicto con la información de una carta que el 2 de septiembre de 1970 GAF Corporation, sucesora de Agfa-Anso, envió al historiador de fotografía Dr. Joseph A. Bailey que dice: «La primera Memo (diseño de estructura vertical construida en madera) se introdujo en 1924». El Dr. Bailey amablemente nos envió una copia de la carta. Nos preguntamos si el jefe del departamento de GAF que escribió la carta quiso decir «developed» (desarrollado) en lugar de «introduced» (introducido), ya que hay pocas dudas de que la introducción de la Memo fue en enero de 1927. (Naylor, 1990)

Las características de la Memo son las siguientes: es una cámara de tamaño reducido, de 12,5 x 5 x 6 cm, podríamos decir «de bolsillo», y muy ligera, con un peso 330 g, y si le añadimos la película unos 50 g más. Lleva una lente Wollensak Velostigmat f/6,3 de 35 mm y foco fijo con enfoque a partir de 1 m. Un diafragma iris que cierra hasta f/11. El obturador T, B y 1/25 a 1/100 de segundo y un visor galileo superpuesto.

La peculiaridad de esta cámara fotográfica es que utiliza película de cine. Tal como anunciaba un folleto de propaganda de la Memo: «For Still-Cine Photography. Not a movie, but uses movie Film» (Para fotografía de cine fija. No es una película pero usa película cinematográfica).

En 1907 la película de cine Edison marca el estándar con el que toda la naciente industria cinematográfica va a trabajar: anchura de película 35 mm, fotograma de 18 x 24 mm (con



FIG. 5. Anso Memo Tropical.

ligeras variaciones según la ventanilla del tomavistas) y cuatro perforaciones de arrastre a cada lado del fotograma.

Este material atrajo pronto el interés de diversos fabricantes de cámaras fotográficas, que fueron haciendo tentativas de uso, aunque no siempre fueron favorables.

En la década de los veinte sigue creciendo el interés en el campo fotográfico por este formato debido a la comercialización de la cámara Leica en 1925 y, posteriormente, al lanzamiento por parte de Kodak en 1932 de los cartuchos formato 135. Estos cartuchos eran manejables a la luz del día, tenían la película perforada de 35 mm y eran válidos para 36 tomas de 24 x 36 mm. En principio fueron pensados para ser usados por Leica, Contax y las Kodak Retina.

Tuvieron gran éxito y desde entonces fueron empleados en todas las cámaras para la que fue llamada «fotografía miniatura».

El formato de negativo 24 x 36 mm ha trascendido a la fotografía digital, ya que incluso los captores «pleno formato» emplean la misma dimensión.

La cámara Ansco Memo emplea la película cinematográfica en cartuchos propios especiales que se pueden cargar a la luz del día, conteniendo longitud suficiente para 50 tomas, y lleva contador de disparos. Pero el negativo no es el 24 x 36 mm de Leica sino de 18 x 24 mm, es decir, el tamaño del fotograma de cine.

Este formato es el que años más tarde se denominó en fotografía «medio formato», cuando en los sesenta la industria japonesa, encabezada por Olympus, realizó bastantes cámaras de este tipo. Una de ellas era la Ansco Memo Automatic de 1963, que en realidad no era otra que la Ricoh Auto Half con el nombre cambiado, y que renovó la memoria de la Ansco Memo tres decenios más tarde de este primer modelo que estamos tratando.

Por otra parte, la antigua Ansco Memo tiene la singularidad de declinar en múltiples versiones con diferentes ópticas y acabados. Una de las más peculiares es la forrada de cuero verde y estampada con el anagrama de los Boy Scout. Y también existe, como aquí mostramos, una versión *tropical*, cosa bastante insólita en este tipo de cámaras. Es decir, con el cuerpo sin forrar en piel, en madera tratada, para poder soportar mejor las penurias de climas muy calurosos y húmedos. Hay que decir que de este tipo se realizaron muy pocos ejemplares.

Según nos muestra el manual de instrucciones, aparte de ofrecer la cámara con diversas posibilidades de objetivos, también presenta una serie de aditamentos y complementos: proyector eléctrico de filminas y diapositivas, pantalla portátil, prensa de contacto para positivar en película, cuba de revelado de película, ampliadora, copiador de documentos (o fotos) con lentillas de aproximación para la cámara, cartuchos de película, papel para positivar y químicos para el procesado. El peculiar diseño de la Memo, junto con esta periferia de accesorios, indica la voluntad de la casa en convertirla en un éxito comercial, dada su versatilidad y su utilidad en múltiples campos de acción.

Esta cámara ha sido nuestra última adquisición, y la conseguimos este verano en un salón de coleccionismo fotográfico.

Bibliografía

ABRING, H. D. (1989), *Von Daguerre bis Heute*, vol. II. Herne, Buchverlag und Foto-Museum.

ACEREDA VALDÉS, Gerardo (2001), *1890-1990: Cien años de cámaras españolas*, El Puntal, Murcia, autoedición.

- ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel (2011), «Disdéri y la difusión social del retrato fotográfico», en *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- Auction Team Breker (2017), Colonia. Disponible en: <https://www.lotsearch.de/lot/smallest-detective-magazine-camera-by-stirn-c-1891-r-stirn-berlin-17187833> (consulta: 12-9-2023).
- AUER, Michel (1975), *150 ans d'appareils photographiques à travers la collection Michel Auer*, Hermance, Camera Obscura.
- BOISSET, Francisco (2009), «The Royal Mail Stamp Camera», *Sombras.foto*, 118, Zaragoza, Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.
- CAMPAJÓ GALVÁN, Maria y Paula CERDÀ BELDA (2017), «Josep Teixidor i Busquets», *Arts 19*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- CHANNING, Norman y Mike DUNN (1996), *British Camera Makers*, Claygate, Esher, Parkland Designs.
- COE, Brian (1978), *L'Appareil Photo. Une Histoire Illustrée*, Gothenburg, AB Nordbok.
- COUSTET, Ernest (1912), *Traité Général de Photographie en Noir et en Couleurs*, París, Ch. Delagrave.
- DESMAREST, Henri (1896), *La Photographie. Guide du Photographe Amateur*, París, Librairie Larousse.
- DROUIN, Félix (1904), *La Ferrotypie et l'obtention Directe des Positifs à la Chambre Noir*, París, Ch. Mendel.
- FABRE, Charles (1890), *Traité Encyclopédique de Photographie*, tomo III, París, Gauthiers-Villars & Fils.
- GREPSTAD, Jon, *A Vintage Pinhole Camera*. Disponible en: <https://jongrepstad.com/kodak-pinhole-camera/> (consulta: 4-10-2023).
- HASLUCK, Paul N. (1905), *The Book of Photography. Practical, Theoretic and Applied*, Londres, Cassell & Co.
- HERRERA GARRIDO, Rosina (2022), *Conservación y restauración de fotografía*, Madrid, Síntesis.
- JAY, Paul (1994), *Les Ferrotypes. Collection Musée Niépce*, Mâcon, Ministère de la Culture et de la Francophonie.
- LAHUE, C. Kalton y A. Joseph BAILEY (1972), *The American 35 mm*, Nueva York, American Photographic Book Publishing Co. Inc.
- LÉCUYER, Raymond (1945), *Histoire de la Photographie*, París, Baschet et Cie.
- LOTHROP, Jr., Eaton S. (1982), *A Century of Cameras from the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*, New York, Morgan & Morgan.
- (2002), «The Ansco Memos», en *Camera Books*. Disponible en: <https://www.camerabooks.com/Custom.aspx?id=f8a3e1b1-2b29-4f4f-8665-f44f18fb3522> (consulta: 12-9-2023).
- LP Foto Auktioner (2019) Estocolmo. Disponible en: <https://www.invaluable.com/auction-lot/detective-camera-17-c-ed4402b9a7> (consulta: 12-9-2023).
- NAYLOR, Thurman F. (1990), *A New Look At The Old 35*, Waltham, Mass., Cameras and Images International.
- PONT, Patrice-Hervé (2015), «Anso Memo Prématuré», en *Chasseur d'images*, 377, Saint-Mandé, Éditions Jibena.
- SPIRA, S. F., Eaton LOTHROP, Jr., y Jonathan B. SPIRA (2001), *The History of Photography as seen through the Spira Collection*, Nueva York, Aperture.

El curioso álbum del capitán Pilkington Jackson

The curious album of Captain Pilkington Jackson

Rachel Bullough Ainscough

Doctora en Historia del Arte, especializada en fotografía del siglo XIX, Madrid

Juan Antonio Fernández Rivero

Coleccionista e historiador de la fotografía, Málaga

RESUMEN

Entre 1856 y 1861 el militar inglés Pilkington Jackson estuvo destinado en Gibraltar. Acuarelista aficionado, durante este tiempo recopiló fotografías, grabados y acuarelas propias y de amigos. A su vuelta al Reino Unido, entre él y su esposa Harriet confeccionaron un gran álbum con este material. Además de 140 dibujos, acuarelas y grabados, incluyendo entre ellos firmas reconocidas, el álbum contiene un centenar de fotografías, la mayoría de ellas con vistas españolas, contando con autores como Clifford, Leygonier, Massari, Dautez, además de T. R. Williams o Westfield. En lo personal la historia de Pilkington Jackson es un tanto aventurada, pero siempre revelando una personalidad con intereses sociales y volcada hacia los demás.

Palabras clave: Fotografía-España-siglo XIX, arte, álbum, militar, Gibraltar, Pilkington Jackson.

ABSTRACT

British military officer, Captain Pilkington Jackson was stationed at Gibraltar from 1856 to 1861. An amateur watercolourist himself, during this time he collected photographs, prints and watercolours, some of his own and others of friends. On returning to the UK, he and his wife Harriet put together a large album with the material from this collection. As well as 140 drawings, watercolours and prints, several of them by renowned artists of the time, the album contains around a hundred photographs, the majority of Spanish views. The authors of these photographs include Clifford, Leygonier, Massari and Dautez, as well as T. R. Williams and Westfield. On the personal side, Pilkington Jackson was somewhat adventurous and outspoken, but he always had the interests of others and society in mind.

Keywords: Photography-Spain-XIX century, art, album, military, Gibraltar, Pilkington Jackson.

Introducción

En 2023 se cumplieron 25 años de la adquisición en Christie's, Londres, por parte de la Colección Fernández Rivero, del álbum que vamos a describir. Desde entonces el álbum ha permanecido prácticamente inédito, habiendo tenido muy escasa proyección hacia el exterior. Hora es por tanto de que sea estudiado con detalle y de que su contenido sea un poco más conocido.

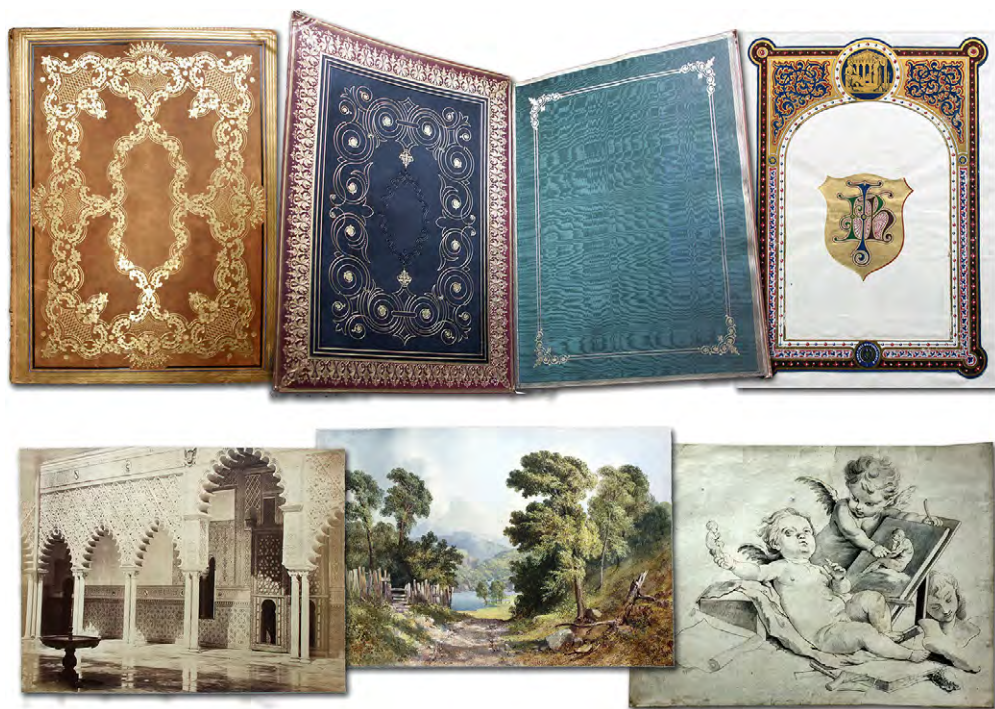


FIG. 1. Álbum Pilkington de la Colección Fernández Rivero. Puede apreciarse la cubierta exterior, las guardas interiores, página con las iniciales de los propietarios y algunas piezas del interior.

1. Descripción del álbum

La elaboración de álbumes en el Reino Unido en el siglo XIX proviene de la afición victoriana de recopilar, documentar y preservar la memoria. Fue principalmente pasatiempo de mujeres de cierto nivel social, que disponían del tiempo y los medios necesarios. Estos álbumes, bien fueran de recortes y escritos o de obras artísticas, proporcionan una visión única de las costumbres y la vida de sus creadores. Servían, no solo para guardar memorias, sino para mostrar el nivel social de su elaborador. Su encuadernación solía ser muy lujosa (Di Bello, 2007: 44). En la segunda mitad del siglo XIX los álbumes se transformaron para incluir fotografías, muchas de ellas retratos de seres queridos, pero también recuerdos de lugares visitados y de residencia.

Nuestro álbum responde a estas características, encuadernado con gran lujo, en piel y materiales de calidad, con gofrados en pan de oro en ambas caras de las tapas e incluso en las guardas interiores, muy ostentoso en suma y de gran tamaño (54 x 71 cm y 15 kg de peso). En su primera hoja se ha pegado un recorte de cartulina que simula una ventana ricamente adornada con dibujos geométricos. En el interior de esta ventana hay pegada una lámina de pan de oro en forma de escudo en cuyo interior se han dibujado las iniciales «P. H. J.» (Pilkington [y] Harriet Jackson). Estas son las únicas marcas que figuran en el álbum, no hay datos de fabricante o encuadernador.

En realidad, no estamos ante un álbum de viajes, sino de acuarelas, un álbum fabricado y encuadernado originariamente para contener hojas en las que pintar acuarelas. Estas hojas

son de gran calidad, muy diferentes de las habituales en los álbumes fotográficos, sus características están orientadas a ese fin e incluso sus hojas difieren en sus texturas, grosores y en sus colores, alternando sucesivamente los tonos crema, ocre o gris, para que el artista escogiera cada hoja en función de cada trabajo en particular. En algunas de sus hojas más delgadas hemos encontrado la siguiente marca de agua: «J. Whatman / 1847», nombre de uno de los principales fabricantes de papel del país. Pilkington Jackson, acuarelista él mismo, debió adquirirlo con ese cometido, aunque finalmente acabara pegando entre sus hojas los diferentes objetos que luego describiremos. Todos ellos, por cierto, pegados entre sus páginas, no hay acuarelas pintadas directamente. De sus 99 hojas originarias solo llegaron a usarse 63, quedando el resto en blanco. Entre las usadas hay señales de haber sido desprendidas cuatro hojas. En total el álbum contiene 241 piezas que se desglosan de la siguiente forma:

- 102 fotografías.
- 65 acuarelas o dibujos a lápiz acquarelados.
- 43 litografías y 22 dibujos a lápiz.
- 7 grabados o recortes de periódicos, 1 manuscrito árabe y 1 óleo.

No hay un orden especial en la distribución de estas piezas a lo largo del álbum, sino que se entremezclan las diferentes técnicas y también los lugares representados en cada una de sus imágenes.



FIG. 2. Páginas 3 y 4 del Álbum Pilkington. A la izquierda, fotografías de autor desconocido con imágenes de Gibraltar y Málaga. A la derecha, fotografía de Charles Clifford con una imagen de Granada.

2. Contenidos no fotográficos

2.1. Acuarelas y dibujos

Los dibujos y acuarelas suman un total de 77 piezas, que solo en contadas excepciones presentan alguna explicación al pie, aunque hemos identificado 17 con motivos españoles. Los demás contienen vistas de otros países, incluyendo dos de Gibraltar. Entre ellas hay un notable conjunto de piezas firmadas por autores reconocidos: Orlando Norie (1832-1901), artista británico especializado en temas militares; Eugène Ladreit (1832-1898), pintor y escultor francés; Edgar E. West (1821-1884), acuarelista británico; Edward Duncan (1803-1882), otro afamado acuarelista británico, y C. Pinchon, además del propio Pilkington, que firma unas cuantas obras, aunque sospechamos que es autor de bastantes más. Pero sin duda la obra más prestigiosa del álbum en este apartado es un dibujo acquarelado firmado y fechado en 1736 por el pintor francés François Boucher (1703-1770), que representa a dos angelillos en una alegoría del Arte.



FIG. 3. PÁGINAS 13 Y 14 DEL ÁLBUM PILKINGTON. A LA IZQUIERDA, ACUARELAS DE ORLANDO NORIE Y DEL PROPIO PILKINGTON JACKSON. A LA DERECHA, GRABADOS CON VISTAS DE CIUDADES ESPAÑOLAS POR DAVID ROBERTS Y ESCENA DE BAILE ANDALUZ POR EL LITÓGRAFO SCHÖPEL, DE MÁLAGA.

2.2. Litografías, grabados y otros

En este apartado hemos clasificado 43 piezas, todas ellas representando vistas o monumentos españoles. El conjunto más numeroso reúne 26 grabados con vistas españolas realizados por David Roberts (1796-1864). Hay también 10 grabados debidos al francés J. P. Chenot, que Parcerisa usó como suyos en su tomo sobre Granada, publicado en 1850¹. El conjunto

1 *Recuerdos y Bellezas de España*, Francisco Pi y Margall, con láminas por Francisco Javier Parcerisa, Madrid, 1850.

se completa con otros grabados, algunos de gran mérito, debidos a los litógrafos malagueños Julius Schöpel y Antonio Ramírez. Hay además en el álbum varios recortes de periódico y un manuscrito árabe pegado en una de sus hojas.

3. Fotografías

Se trata del conjunto más numeroso (42 % del total). Casi todas las fotografías están adheridas a un soporte secundario, una cartulina, que ha sido recortada junto a la propia fotografía y luego pegada en el álbum. Algunas de estas fotografías, especialmente las de mayor tamaño, como las de Clifford, tienen un breve texto que indica el lugar fotografiado. Como veremos, casi todas las fotografías (excepto las de Karanti), están datadas entre mediados de la década de 1850 y 1861, una fecha muy temprana e interesante para la historia de la fotografía.

El autor más representado es Charles Clifford, del que hemos identificado 31 fotografías. La atribución ha sido posible gracias a que su obra es bien conocida y existe el catálogo realizado por Fontanella (1981), pero también en algunos casos hemos logrado atribuir obras que no figuran en este catálogo gracias a que la mayoría de las piezas presentan en su parte inferior una parte del más conocido sello seco del autor (un león y un unicornio rampantes, símbolos del Reino Unido). Las temáticas de las fotografías se distribuyen de la siguiente forma: 9 con vistas de monumentos sevillanos, 7 dedicadas a la Alhambra de Granada, y una fotografía de cada uno de los siguientes lugares: Málaga, Barcelona, Manresa, Elche, Burgos, Salamanca y Oviedo. Todas ellas obras ya conocidas. Pero tenemos también 8 reproducciones de pinturas, cuatro de ellas ya conocidas: «Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid», de Manuel Castellano (Museo del Prado); retrato de una joven, de Egon Lundgren, y los dos grandes cuadros de Murillo que están en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Por tanto, las más interesantes son las no catalogadas hasta ahora:

- «El suspiro del Moro», de Benito Soriano Murillo, 1856. Reproducido cuando estaba en el antiguo Museo de la Trinidad, que pasó al Prado en 1872.
- «La Virgen de la Perla», de Rafael Sanzio. Lienzo que está en el Museo del Prado desde 1857. En este caso la fotografía está tomada de un grabado en lugar del cuadro original².
- «Death of duque de Guise» [en el château de Blis en 1588]. Paul Delaroche, 1834. Museo Condé en el Domaine de Chantilly. El ducado de Guisa pasó en el siglo XIX a Enrique de Orleans, hermano de Antonio, duque de Montpensier, quien ostentaba entonces el título de duque de Aumale y heredó también la casa Condé, convirtiéndose en la persona más rica de Francia. Por ello suponemos que el cuadro nunca salió de Chantilly, y por tanto que Clifford quizás fotografió una copia en manos de Antonio de Orleans.
- «Spanish beauty», título manuscrito en la cartulina, bajo la fotografía, representa a una muchacha asomada a un balcón. Entre las piezas presentadas por Clifford a la exposición de la Sociedad Francesa de la Fotografía, en 1859, figura esta fotografía entre otras enviadas por Clifford, con el título: «Femme espagnole au balcon»³. En internet hemos encontrado otra fotografía de una copia de esta obra casi idéntica, tomada en 1875 por el fotógrafo italiano Ludovico Tuminello, pero no nos aclara el misterio de la autoría y origen de la obra original. Las similitudes estilísticas a las obras españolas (serie de gitanas andaluzas)

2 De esta fotografía hemos encontrado otra copia en la Royal Collections Trust, en Windsor, Londres.

3 *Catalogues des Expositions Organisées par la Société Française de Photographie 1857- 1876. Paris, Jean Michel Place. Catalogue de la troisième exposition*, pp. 17-18, Cat. n° 365.

del escocés John Phillip (1817-1867) nos tientan a aventurar la posibilidad de que fuese autor de este cuadro. Phillip estuvo en España en varias ocasiones durante la década de 1850 cuando Clifford viajaba por todo el país fotografiando lugares y monumentos, además de figurar en las memorias de Egron Lundgrun (Plaza, 2017: 113), una de cuyas pinturas hemos señalado antes reproducida en nuestro álbum por Clifford⁴. De momento, a falta de evidencia más concreta, dejamos la autoría de la obra fotografiada en especulación.

El siguiente conjunto en número de ejemplares lo compondrían las fotografías sobre Gibraltar, un total de 23. Hay entre ellas una gran panorámica en dos trozos, firmada por Dautez, del que sospechamos es autor de alguna más. Dautez fue uno de los primeros profesionales establecidos en Gibraltar, pero la mayoría de nuestro grupo están realizadas por fotógrafos no comerciales, de ahí su interés, porque son anteriores a la proliferación de fotografías de los profesionales James H. Mann, Josep Porral o el propio Dautez. La mayoría son anónimas, pero algunas están firmadas por el mayor Vandeleur, que seguramente es autor de otras no firmadas. Arthur Vandeleur (1829-1860) se incorporó a la brigada de la Royal Artillery en Gibraltar en julio de 1858, fue muy aficionado a la fotografía, y trabó gran amistad con nuestro Pilkington. No llegó con muy buena salud a Gibraltar, y al empeorar fue repatriado al Reino Unido, donde falleció a los pocos meses⁵. En general las imágenes son interesantes porque en ocasiones ofrecen un punto de vista inusual, con algunos detalles militares.

Además de las de Clifford hay en el álbum otras nueve reproducciones de pinturas. Una de ellas está firmada por el fotógrafo sevillano Massari en el negativo. Se trata de una Sagra-



FIG. 4. Charles Clifford. *Spanish Beauty*. Reproducción de un óleo de autor desconocido, álbumina, h. 1860.

- 4 Lundgrun vivió en Sevilla bastantes años y, además de a Phillips, en sus memorias menciona a los Tenison y a un tal West (quizás el autor de nuestras acuarelas), entre otros personajes y artistas.
- 5 En el libro *The Life of Arthur Vandeleur, Major, Royal Artillery*, Catherine Marsh, 1863, disponible en *Google Books*, podemos averiguar que Vandeleur, encargado de la batería de Europa Point y, según sus propias palabras, gran aficionado de la fotografía como fuente de recreación (pp. 232-233), había conocido al capitán Jackson con anterioridad, durante un viaje en tren desde Woolwich (donde se situaba la guarnición del Royal Artillery) a Blackheath, Inglaterra. Durante el viaje, Vandeleur habló abiertamente de la muerte, lo cual extrañó y le llamó la atención a Jackson. Entre ellos se formó una verdadera amistad que perduró durante la estancia de Vandeleur en Gibraltar (pp. 240-241).



FIG. 5. Mayor Vandeleur. Gibraltar, cañón de artillería. Albúmina, hacia 1858-1860.

da Familia de Murillo, conocida como la Virgen de Sevilla, que se encuentra en el Museo del Louvre, por lo que estimamos que Massari reprodujo una copia, como era muy corriente en la época. Otra reproduce el cuadro de Manuel Cabral y Aguado-Bejarano «Procesión del viernes santo en Sevilla», pintado en 1855, obra de Leygonier. Se trata de una copia positiva recortada, pues la placa original sufrió rotura en tres de sus esquinas y el fotógrafo optó por positivar con recorte ⁶. De las restantes reproducciones no conocemos al autor, pero una de ellas es sobre un cuadro de Eugène Lacoste, realizado en 1856.

Del resto de fotografía topográfica española, al margen de las de Clifford y las de Gibraltar (aunque en algunas aparece una parte de España), tenemos 14 fotografías que merece la pena detallar. Cuatro de ellas forman una gran panorámica de Málaga tomada desde lo alto de la Farola, pero no conocemos su autor, sí en cambio que debió ser tomada entre 1857 y 1860. Tenemos también una imagen del palacio de San Telmo por Leygonier, dos interesantes vistas de Granada, una de ellas positivada en papel a la sal, datadas entre 1859 y 1861, tres de Sevilla sospechosas de ser de Massari (autor poco estudiado cuyo trabajo no conocemos bien), dos de ellas en papel a la sal: iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, ayuntamiento de Sevilla

⁶ Véase «Francisco Leygonier, el primero de los fotógrafos sevillanos», comunicación de María Teresa García Ballesteros en esta edición de las V Jornadas de Historia de la Fotografía.



FIG. 6. Alejandro Massari (atribuido). Sevilla, Ayuntamiento. Papel a la sal, segunda mitad de la década de 1850.

y fachada del Hospital de la Caridad. Y por último hay otras cuatro imágenes, de Sevilla y Ronda, de las que no tenemos pistas sobre autoría ni otros datos.

Por lo que respecta a las fotografías de temática no española, una de las más interesantes es un retrato en busto de un personaje joven con barba y lentes firmada en el positivo, a lápiz, por T. R. Williams (Thomas Richard Williams, 1824-1871), carismático fotógrafo londinense que cultivó el daguerrotipo y la estereoscopia. Pensamos que muy posiblemente podemos estar ante el retrato del propio Pilkington Jackson. Tenemos también un pequeño conjunto de 4 fotografías extranjeras, entre las que hemos reconocido una vista de Devonport, Reino Unido, lugar al que fue Pilkington cuando regresó de Gibraltar, y tres de ambientes rurales, en una de las cuales hay personajes jugando al *cricket* y al *croquet*, que podrían ser de Estados Unidos, donde estuvo Pilkington varios años, o Australia, donde pudo haber estado su hijo.

Por último, debemos mencionar las fotografías de Karanti. En realidad, el álbum tiene dos partes bien diferenciadas, la primera y más numerosa está compuesta por las piezas recopiladas por Pilkington durante su estancia en Gibraltar (1856-1861), y la segunda, mucho más pequeña, solo contiene fotografías de la India, y están fechadas entre 1876 y 1879. Se trata de 13 fotografías realizadas en la zona de Kranti, India (escrito Karanti en nuestro álbum). Estas fotografías pertenecieron al hijo de Pilkington, Charles Henry Pilkington Jackson, de quien más adelante daremos más detalles, y presumiblemente fueron tomadas por el fotógrafo W. F. Westfield, con quien debió trabar amistad. Sus iniciales, «W. F. W.», aparecen al pie de la primera de las fotografías, como autor, y su nombre completo bajo su propio retrato, de mane-

ra que la cuestión ofrece pocas dudas. Las fotografías son muy interesantes porque muestran diferentes etapas de la elaboración y empaquetado del té, así como a los nativos del lugar y sus viviendas, en una fecha temprana, como es la década de 1870. Una de las fotografías nos muestra una escena en la que aparece el hijo de Pilkington acompañado por W. F. Westfield, desgraciadamente los rostros de ambos personajes aparecen ligeramente movidos, motivo por el que quizás titulan así la fotografía: «W. F. Westfield & C. H. P. Jackson at Karanti / taken under difficulties!». Entre las otras fotografías de este grupo hay un retrato, esta vez de gran calidad, en la que Westfield aparece disfrazado de cultivador de té. En la bibliografía sobre fotografía en la India, Westfield aparece asociado al más conocido John Edward Saché, con estudio en Calcuta (Roy Bharath, 2008: 1236). No conocemos las razones por las que Westfield se desplazó hasta Karanti para visitar a Pilkington, pero la verdad es que en la bibliografía consultada su nombre solo aparece en relación con su asociación a Saché, sin aportar más datos. Como veremos más tarde, Pilkington hijo muere muy poco tiempo después de esta estancia en Kranti, cuando su padre estaba en los Estados Unidos.

Pilkington se marcha de Gibraltar en 1861, pero en el álbum tenemos al menos tres piezas fechadas en 1865⁷. Claramente esto nos indica que el álbum no fue confeccionado en Gibraltar, sino tras su vuelta al Reino Unido. Pilkington debió comprar allí el álbum y acabó pegando en él las piezas que había recopilado durante su estancia en Gibraltar, y presumibles recorridos por España, además de añadir otros dibujos y acuarelas realizados, o recopilados, con posterioridad. Si nos fijamos por ejemplo en las fotografías de Clifford, cuyas fechas de realización están por lo general bien documentadas, casi todas están fechadas entre 1853 y 1858, con algunas datadas en 1860 y 1861, lo que refuerza la idea de que Pilkington las comprara en Gibraltar y durante algunas excursiones a las grandes ciudades andaluzas. No obstante, hay dos imágenes de Sevilla (catedral y Alcázar) que Fontanella data en 1862, pero en ambos casos estimamos que pudieran ser fotografías de datación insegura y que Fontanella data por arriba al aparecer en el álbum del viaje de Isabel II a Andalucía en 1862. El resto de autores comerciales identificados, como Massari, Leygonier o Dautiez, o incluso el inglés T. R. Williams, sabemos que trabajaron ya desde algún momento de la década de 1850.

4. Notas biográficas sobre Pilkington Jackson

Pilkington Jackson nació en Salford, cerca de Manchester, en 1834, segundo de los tres hijos de Henry Augustus Jackson, militar de Infantería, y Mary Pilkington, cuyo apellido le fue asignado como nombre de pila, práctica nada común, incluso en la época. A la edad de 16 años, Pilkington Jackson entró como cadete en la academia militar de los reales artilleros en Woolwich, Londres⁸. En 1854, con 20 años había llegado al rango de primer teniente. Fue destinado a Gibraltar en 1856 y promocionado a capitán en 1860, el mismo año en el que se casó con Harriet Eliza Moore, hija del reverendo Charles Moore, de Penzance, Cornwall. Se casaron en la capilla de los reales artilleros en Gibraltar⁹.

En 1859, durante su estancia en Gibraltar, a Pilkington Jackson le impactaron las escenas que encontraba noche tras noche en el Peñón: condiciones insalubres y de pobreza (García Sanz,

7 Los tres parecen trabajos del propio Pilkington, una acuarela firmada y fechada en octubre, un dibujo de Kilcullen Bridge, Irlanda, fechado en mayo, y un dibujo de la finca El Duende, de Ronda, fechado en diciembre.

8 «England and Wales Census, 1851», database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:SGR9-211>).

9 Royal Artillery records: WO 25/3242 – 5, p. 2. The National Archives, Kew.

2022: 71-74), además de prostitución, alcohol, y como consecuencia, soldados borrachos y con enfermedades venéreas que les impedían funcionar con la eficacia requerida por un regimiento del nivel de los reales artilleros. Por este motivo, creó, por primera vez en la historia del ejército británico, por iniciativa y con recursos propios, lo que llegó a llamarse el Instituto del Soldado, una especie de Centro de Día adonde los soldados podían acudir para leer periódicos y revistas llegados desde Inglaterra o recrearse en la lectura de un libro. El propósito del Instituto fue facilitar a los soldados un acceso a la cultura, a la vez que la oportunidad de hacer mejor uso de su tiempo de ocio, alejándoles así de la prostitución y el alcohol.

Al principio, Pilkington Jackson alquiló un pequeño local, consistente en una sala de lectura, pagando el alquiler de su propio bolsillo (Calabria, 1994: 379). Ante el éxito de su iniciativa (el local pronto se vio inadecuado para el número de soldados interesados), Pilkington Jackson se vio obligado a solicitar al Ministerio de Guerra en Londres apoyo económico para abrir dos locales adicionales y el compromiso de mantenerlos abiertos durante un periodo de cinco años. Con el apoyo de la conocida y apreciada enfermera Florence Nightingale¹⁰, quien, en correspondencia con el ministerio, se refiere a Pilkington Jackson como «unos de los mejores hombres que tiene el ejército», se consiguió que el ministerio pagara el alquiler de hasta tres locales. Cada soldado interesado pagaba una pequeña suscripción mensual. En 1860 el instituto contaba con dos mil trescientos suscriptores de los cinco mil soldados destinados en Gibraltar. Se incluía en las instalaciones una biblioteca de libros «útiles y entretenidos», además de una sala de lectura con periódicos, revistas y material para escribir cartas (Calabria, 1994: 379-380).

Su conciencia e implicación sociales llevarían a Pilkington Jackson a entrar en contacto e intercambiar correspondencia con autores británicos, entre ellos, Elizabeth Gaskell (1810-1865) y Harriet Martineau (1802-1876), ambas conocidas por ser importantes reformistas sociales¹¹. Junto a Florence Nightingale, contribuyeron al éxito y bienestar del Instituto de Gibraltar con dinero, libros, prensa y hasta objetos de decoración, como mapas, para colgar en las paredes (*ibidem*, p. 380). Sin embargo, debido al elevado coste de mantenerlo abierto, el Instituto al final se vio obligado a cerrar sus puertas en 1861 (*ibidem*, p. 381), año en que Pilkington Jackson deja Gibraltar y se instala en la guarnición de Granby, Devonport, Reino Unido. En el mismo año nace Charles Henry Pilkington¹², su primer hijo, y tres años después, en 1864, su segundo hijo, Louis¹³.

En 1867, Pilkington Jackson deja el ejército, se supone que definitivamente¹⁴. En los años 1870 nos llegan las primeras referencias a la nueva vida del ahora excapitán Pilkington Jack-

10 Florence Nightingale (1820-1910) atendió a los soldados enfermos y heridos en Crimea entre 1854-1856, donde fue testigo directo de las condiciones atroces en las que se encontraban y de la indiferencia y abandono de parte del ejército británico. Al regresar a Gran Bretaña consiguió, entre otras hazañas, la formación de una comisión real encargada de investigar sobre las condiciones en las que vivían los soldados en las diferentes guarniciones, presentar recomendaciones al Ministerio de Guerra e implementar la mayoría de ellas. Hoy está internacionalmente reconocida como precursora de la enfermería moderna.

11 Elizabeth Gaskell fue conocida por sus novelas sociales con retratos de las clases obreras parecidos a los encontrados en la obra de Charles Dickens, amigo suyo. Harriet Martineau, reformista, feminista, abolicionista, fue reclutada por Florence Nightingale para promocionar una reforma sanitaria en numerosos frentes, incluido el ejército.

12 «England and Wales Birth Registration Index, 1837-2008», database, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:2NZ1-37R>: 1 October 2014), Charles Henry Pilkington Jackson, 1861; from «England & Wales Births, 1837-2006».

13 «England and Wales Birth Registration Index, 1837-2008», database, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:261G-7VR>: 1 October 2014), Louis Pilkington Jackson, 1863; from «England & Wales Births, 1837-2006».

14 Statement of Services, Royal Artillery. WO 76/368 – 2, p. 66. The National Archives, Kew.

son en Concord, New Hampshire, EE. UU., donde impartía clases de arte¹⁵. Mientras tanto, su esposa y sus dos hijos siguieron viviendo en casa del padre de esta en Creed, Cornualles¹⁶.

Esta nueva vida, separado de su familia, parece haber sido resultado de un incidente que tuvo lugar en 1861, año en que Pilkington Jackson dejó Gibraltar y regresó a Inglaterra. En este año, a través del Ministerio de Guerra, el ejército encargó una investigación y posterior informe sobre las condiciones en la aldea de Aldershot, donde estaba ubicado el campamento militar más grande e importante de Inglaterra, joya de la corona del ejército británico a mediados del siglo diecinueve. Les había llegado a las autoridades militares información sobre las condiciones insalubres de los soldados en este lugar. Florence Nightingale, también preocupada por la situación, propuso al secretario de Estado de Guerra, su amigo, Lord Sidney Herbert, que un oficial del ejército fuera enviado allí para indagar en estas cuestiones y redactar un informe con la idea de proponer la creación de un Instituto del Soldado igual que el de Gibraltar (Calabria, 1994: 383). Y así fue. Herbert dio a Pilkington Jackson instrucciones de visitar Aldershot y redactar un informe sobre las condiciones de los soldados allí (*ibidem*).

En septiembre de 1861, Pilkington Jackson presentó el informe a las autoridades militares y al ministerio. El informe comenzó con lo positivo: la cantina del campamento era cómoda y alegre. Sin embargo, señaló el estado degenerado de las numerosas tabernas de la localidad: «inmorales y muy perjudiciales para los soldados destinados allí: llenas de prostitutas que bebían y jugaban a las cartas con los soldados» (Vickers, 2018: 24). En su visita a 25 tabernas, Pilkington Jackson dijo haber contado hasta 80 prostitutas. Terminó su informe señalando que la gran mayoría de los residentes de Aldershot eran «taberneros, encargados de burdel, prostitutas, ladrones y receptores de objetos robados». Propuso como mejor alternativa para los soldados un Instituto del Soldado, igual que en Gibraltar, y sugirió que se ubicara en el Club de Oficiales, que consideraba «inútil» (*ibidem*). La propuesta fue apoyada por el ministerio, pero no así por los oficiales militares de Aldershot. Que un Instituto del Soldado fuese beneficioso para los soldados no lo dudaban, lo que no querían era que su Club de Oficiales tuviese nada que ver con la iniciativa (*ibidem*, p. 25).

En abril de 1862, el informe de Pilkington Jackson se presentó en el parlamento y aparecieron extractos del mismo en la prensa. Causó estupor e indignación entre los residentes de Aldershot, que lo vieron como «calumnioso». Sus representantes exigieron que se rectificara (*ibidem*). Como resultado del revuelo causado, Pilkington Jackson fue requerido por las autoridades militares a responder a las reclamaciones de los residentes de Aldershot. Sin embargo, lejos de rectificar, Jackson insistió en que todo lo que había escrito era verdad y que podía haber dado otros detalles aún más «escabrosos y repulsivos» para cualquier ciudadano decente (*ibidem*). Jackson fue relegado a tareas normales en el ejército y no se le permitió hacer más declaraciones sobre su informe. Tal fue la presión a la que se vio sometido que sufrió una crisis nerviosa y abandonó el ejército, viéndose obligado por último a marcharse a vivir a Estados Unidos. Allí vivía escondido hasta que, en 1882, se encontró un cadáver en la frontera de Canadá con

15 La primera y única referencia de la que disponíamos al comienzo de esta investigación es la reseña en la entrada en el catálogo de venta del álbum en Christie's, Londres, en 1998. Esta breve reseña biográfica indica que Pilkington Jackson, experto acuarelista, después de dejar el ejército, se marchó a vivir a Estados Unidos, donde se dedicó durante muchos años a la enseñanza del arte en Concorde, New Hampshire.

16 «England and Wales Census, 1871», database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:VFJZ-XH1>: 27 June 2022), Harriet E. Jackson in entry for Charles Moore, 1871. «England and Wales Census, 1881», database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:Q27H-NBDH>: 11 December 2017).

una carta que lo identificaba como capitán Pilkington Jackson. Sin embargo, poco después, el periódico *Concord Daily Advertiser* publicó una carta escrita por el mismo Pilkington Jackson en la cual dijo haberse quedado sorprendido al leer su propio obituario porque, en aquellos momentos, se encontraba muy vivo (*ibidem*, p. 26).

En 1875, en el informe anual del superintendente de Instrucción Pública¹⁷, que hace referencia a la reunión anual de la asociación de profesores de la ciudad de Concord, New Hampshire, bajo el apartado «Drawing as part of education» (El dibujo como parte de la educación), el capitán Pilkington Jackson hace hincapié en la necesidad de formar una mano de obra competitiva que sepa usar tanto el cerebro como el corazón para crear objetos bellos y útiles a la vez y así más competitivos (*Annual Report...*, 1875: pp. 152-153). El interés mostrado hacia la competitividad de sus alumnos en el futuro mercado laboral evidencia que la implicación y conciencia sociales mostradas por Pilkington Jackson en Gibraltar seguían en pie años después.

En 1882, murió el hijo mayor de Pilkington Jackson, Charles Henry, aprendiz en la marina mercante, en un trágico accidente a bordo del barco Remington. Tenía 21 años. En una de las fotografías del último apartado del álbum, de una plantación de té en Karanti (hoy Kranti) en la India, vemos en el pie de foto: «C. H. P. Jackson». Esta fotografía de Charles Henry se encuentra entre otras realizadas en la India en la segunda mitad de la década de 1870, país que sin duda visitó durante sus años en la marina mercante, y parece casi un homenaje para terminar el álbum. Esta forma de homenajear al hijo mayor fallecido demuestra la mano de Harriet como creadora al menos de esta parte del álbum, terminándolo con un toque femenino y sentimental. Otro homenaje tiene lugar en Cornualles, donde residía entonces su madre, en la forma de una vidriera en la iglesia de Grampound. En la vidriera se puede ver la cara de Charles Henry convertida en cara de ángel¹⁸.

El segundo hijo, Louis, se casa en 1887 en Glasgow con la aristócrata Ethel Katie D'Orville¹⁹. Poco después nace su hijo Charles D'Orville Pilkington Jackson. Louis, que había estudiado medicina en King's College, Londres, murió en 1889, a la edad de 26 años, víctima de la escarlatina, durante una epidemia de la enfermedad en la ciudad de Plymouth, en el sur de Inglaterra. Louis fue admirado tanto por su buen carácter y honestidad como por sus habilidades profesionales, y en particular fue muy apreciado por los desfavorecidos de la ciudad, a los que cuidaba con generosidad y entrega. El día de su funeral, al que no asistió su padre, se cerraron todos los comercios del pueblo donde fue enterrado como señal de respeto²⁰. En cuanto a Charles D'Orville Pilkington (1887-1973), hijo de Louis Pilkington Jackson, se convirtió en uno de los escultores más conocidos del siglo XX en Escocia. Su obra más prestigiosa es la estatua de Roberto I de Escocia, que ejecutó en 1964 cuando tenía 76 años²¹. Durante la Primera Guerra Mundial sirvió en los artilleros escoceses²² entre 1914 y 1918, viajando a Egipto y a Palestina. Como dato curioso, siguiendo la tradición militar comenzada por su bisabuelo, entre 1929 y 1933 se dedicaba a crear estatuillas militares.

17 En España, inspector regional de Educación.

18 Cornish Stained Glass: <https://www.cornishstainedglass.org.uk/mgsdb/window.xhtml?churchid=56&locid=61>.

19 Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Pilkington_Jackson.

20 *Western Morning News*, 05/09/1889, p. 5. British Newspaper Archive, <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>.

21 Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Pilkington_Jackson.

22 Ayrshire Field Artillery.

La última noticia que tenemos del capitán Pilkington Jackson es de 1907, cuando muere y es enterrado en la ciudad de Ipswich, en el sur de Inglaterra. En la estela se lee: «A la memoria de un pionero en el bienestar militar, Pilkington Jackson. Antes Capitán (R. A.) que murió en Ipswich el 29 de marzo de 1907, a la edad de 72». Las escenas nocturnas en Gibraltar le conmovieron profundamente mientras estuvo destinado allí. Como joven oficial creó y estableció, con sus propios recursos, el primer Instituto del Soldado²³. La última noticia que tenemos de su esposa Harriet es del censo de 1891. Continuaba en casa de su padre y figura como casada²⁴.

Bibliografía

- Annual Report of the Superintendent of Public Instruction* (June Session, 1875), Concord, New Hampshire, EE. UU. Disponible en *Google Books*.
- CALABRIA, Michael D. (1994), «Florence Nightingale and the Libraries of the British Army», en *Libraries & Culture*, vol. 29, 4, pp. 367-388.
- CHAPPLE, J. A. V. y Arthur POLLARD (1997), *The Letters of Elizabeth Gaskell*, Manchester University Press.
- DI BELLO, Patrizia (2007), *Women's Albums and Photography in Victorian England. Ladies, Mothers and Flirts*, Aldershot, Hamps.: Ashgate.
- FONTANELLA, Lee (1981), *La Historia de la Fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso.
- GARCÍA SANZ, Carolina (2022), *Historia de Gibraltar*, Málaga, Catarata.
- HENDRICKSON, Kenneth E. III (1998), *Making Saints. Religion and the Public Image of the British Army, 1809-1885*, Associated University Presses.
- MARSH, Catherine (1863), *The life of Arthur Vandeleur, Mayor Royal Artillery*, New York, Robert Carter & Brothers.
- MURPHY, Sharon (2016), *The British Soldier and his libraries, c. 1822-1901*, Dublin, Palgrave Macmillan.
- PLAZA ORELLANA, Rocio (2017), *Anotaciones y cartas del pintor Egron Lundgren en Sevilla*, Editorial Universidad de Sevilla.
- ROY BHARATH, Stéphanie (2008), «Saché, John Edward (1824-1882)», en *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, Nueva York.
- VICKERS, Paul H. (2018), *Secret Aldershot*, Stroud, Gloucestershire, Amberley Publishing.

23 Find a Grave, <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=37447057>.

24 «England and Wales Census, 1891», database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:WX9X-B2M>).

La España de J. Laurent en Italia

J. Laurent's Spain in Italy

Sara Brancato

Conservadora-restauradora de bienes culturales, Madrid

RESUMEN

La gran labor del fotógrafo Jean Laurent y de su casa ha tenido el mérito, entre otros muchos, de dar a conocer los lugares más emblemáticos de España en Europa, a través de los depositarios de su firma, ubicados en las más importantes ciudades del viejo continente: París, Londres, Stuttgart, Viena, Bruselas y la capital de Italia, Roma. Todas estas mencionadas en su catálogo comercial, la *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, del año 1879. Gracias a la sucursal romana, o por mediación de ella, se hizo posible la difusión de su trabajo y obras en el país transalpino, y, ya en la actualidad, este acercamiento a la figura del fotógrafo que nos ocupa continúa, e incluso se acrecienta mediante la realización de compras y donaciones, o cuando se produce un inesperado descubrimiento de interesantes colecciones, lo que nos hace reflexionar sobre la relevancia de la casa Laurent como embajadora de la imagen de España en la propia Italia.

Palabras clave: fotografía, Jean Laurent, Eugène Aubert, Italia, Roma, España.

ABSTRACT

The great work of the photographer Jean Laurent and his house has had the merit, among many others, of making known the most emblematic places of Spain in Europe, through the depositaries of his signature, located in the most important cities of the old continent: Paris, London, Stuttgart, Vienna, Brussels and the capital of Italy, Rome. All of these mentioned in its commercial catalogue, the *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, from 1879. Through the Roman branch, his work was disseminated in the transalpine country, and today, this approach to the figure of the photographer in question continues and increases through purchases and donations, or the appearance of interesting collections, which make us reflect on the relevance of the Laurent house as an ambassador of the image of Spain in Italy itself.

Keywords: Photography, Jean Laurent, Eugène Aubert, Italy, Rome, Spain.

La casa fotográfica de Jean Laurent es, sin duda alguna, una de las más importantes de la España de siglo XIX, por la cantidad y calidad de las obras producidas o por la exhaustividad del material documental que ha llegado a nuestros días. Si bien los negativos se conservan en

el Archivo Ruiz Vernacci del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), las copias positivas se encuentran en numerosas instituciones españolas y también en algunas extranjeras.

La presencia de las albúminas de Laurent en estas colecciones, fuera de los confines ibéricos, se debe a las razones más variadas: compras, ventas o donaciones realizadas en tiempos coetáneos a nuestro fotógrafo o póstumos.

Si observamos los fondos italianos que actualmente custodian las copias de Laurent, nos damos cuenta de que los cauces para la adquisición de las fotografías en ese país eran la compra-venta, o tenían lugar por medio de donaciones de coleccionistas, eruditos o estudiosos.

Sirvan de ejemplo cinco instituciones italianas de índole variada: la Fondazione Federico Zeri, de Bolonia; la Fondazione Alinari per la fotografia, de Florencia; en la capital, el Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) y la Real Academia de España en Roma (RAER); y la Accademia di Belle Arti di Brera, de Milán.

En las mentadas instituciones, con vocación estrictamente educativa, la llegada de las fotografías de Laurent ocurriría, precisamente, con una finalidad didáctica: por ejemplo, gracias a sus imágenes, los alumnos podían estudiar las obras de los grandes maestros conservadas en el Museo del Prado, o las arquitecturas y decoraciones del amplio patrimonio artístico de toda la península ibérica.

En Brera, las fotografías de Laurent pertenecían al historiador del arte Gustavo Frizzoni (1840-1919) y, desde 1922, constituyen el Fondo Frizzoni de la Fototeca Storica de la Accademia di Brera. La peculiaridad de estos especímenes consiste en que, en los años sesenta del siglo pasado, se los dotó de un soporte secundario en papel de embalaje. Además fueron sellados con sello en seco de la Academia e inventariados (Albano y Plaitano, 2022: 133-140).

Actualmente, están disponibles en la web del patrimonio cultural de la Región Lombardia, *Lombardia Beni Culturali*¹, 34 fotografías de Laurent, aunque no se excluye la posibilidad de que existan más copias, ya que se está procediendo a una lenta y meticulosa organización del material, conjuntamente con las actividades de conservación preventiva y restauración.

En Roma, en la prestigiosa Real Academia de España, el reciente proyecto de investigación llevado a cabo por Virginia Morant Gisbert, becaria de este centro en el año académico 2020-2021, ha sacado a la luz tres álbumes con un total de 196 fotografías de la casa Laurent que incluyen vistas, monumentos y reproducciones de obras de arte. Gracias a la labor de Morant y al apoyo de instituciones españolas e italianas, se dio a conocer esta joya de la RAER en unas jornadas de estudio que han representado un punto de partida para las investigaciones sobre la casa Laurent en Italia².

Otra institución con vocación educativa que custodia albúminas de nuestro fotógrafo es la Fondazione Federico Zeri. La Fondazione toma el nombre del historiador del arte que donó su legado a la Universidad de Bolonia, en 1999. Compuesto este por la Biblioteca (46.000 volúmenes, 37.000 catálogos de subasta) y la Fototeca, que alberga 290.000 fotografías de obras de arte.

La Fototeca se amplió notablemente con otros fondos, lo que ha acrecentado el número de especímenes a más de 450.000. Por esta razón, era más que plausible que encontrásemos fo-

1 Véase *Lombardia Beni Culturali*, Regione Lombardia, <https://www.lombardiabeniculturali.it/>.

2 Las jornadas se titularon «Laurent entre España e Italia. Viaje a la España del XIX a través del colodión y la albúmina en los fondos de Roma y Florencia», y tuvieron lugar en la RAER los días 10 y 11 febrero de 2022. El evento fue organizado por la Real Academia de España en Roma y el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Más información en: <https://www.accademiaspagna.org/laurent-entre-espana-e-italia/> (consulta: 21/10/2023).

tografías de Laurent en el Fondo Zeri. Pero también en otro fondo, el de Iginio Benvenuto Supino (1858-1940), que fue un estudioso y el fundador del primer Istituto di Storia dell'Arte de la Universidad de Bolonia (1906). La temática de las fotografías de Laurent recogidas en estos fondos son las de obras de arte y vistas y monumentos de España y Portugal, según el catálogo *online*: 73 en el Fondo Supino y una en el Fondo Zeri.

La técnica fotográfica mayoritaria es la del papel a la albúmina, pero también está presente el papel baritado al gelatinobromuro, lo que nos indica que se adquirieron copias a los sucesores de Jean Laurent³.

Otro fondo que nos parece digno de mención en Roma es el Fondo Cugnoni, del Gabinetto Fotografico Nazionale conservado en el ICCD (Cestelli Guidi, 2014: 207-236). Adquirido en 1913, se compone de 4497 placas de vidrio que pertenecían a Valeriano Cugnoni, dueño del Studio Fotografico Artistico en Roma.

En él se encuentran placas de varios autores, y, entre ellas, se encuentran unas albúminas, pegadas sobre vidrio, de tomas realizadas por Laurent. La mayor parte representan estancias y motivos decorativos de la Alhambra, pero también muestran las ciudades de Sevilla, Coca, Toledo, Valladolid y Zamora⁴.

Por último, hemos de hacer referencia a los Archivos de la Fondazione Alinari per la Fotografia. De las mencionadas es la que más copias de Laurent conserva, alrededor de 255, distribuidas en distintas colecciones (collezione Palazzoli, collezione Favrod, collezione Malandrini, etcétera).

En sus fondos podemos apreciar algunas fotografías de la serie «*D'après nature*», y muchas otras sobre tipos y trajes regionales españoles, monumentos y vistas de España y Portugal, objetos de arte de museos e iglesias españolas. Además, encontramos un curioso retrato de grupo de la familia del duque de Fernán Núñez, del que se conservan dos copias. La importancia de estas fotografías es que, por ellas, se ha podido fechar, en 1876, los negativos de la sesión fotográfica que Laurent realizó en la residencia madrileña del duque. Palacio donde actualmente se encuentra la sede de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles (Brancato, 2019: 57-61).

La circulación de estas fotografías de España y del autor se debe, en gran parte también, a la labor de los depositarios de la firma Laurent en estas importantes ciudades europeas, lo que permitió al francés expandir su negocio y acrecentar sus ganancias más allá de los confines nacionales. Una visión comercial extraordinaria y admirable.

Si bien empezó pronto, ya a partir de 1866, a establecer relaciones con otros fotógrafos o comerciantes europeos, por medio de la venta del papel leptográfico, sería más tarde cuando su presencia en Europa adquiere un mayor peso. En su *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, de 1879, vemos cómo a los depositarios peninsulares, españoles y portugueses (22 en total) se suman 6 depositarios europeos (Roswag, 1879: x).

En Londres su depositario no era un fotógrafo desconocido o una tienda cualesquier. Era la afamada compañía francesa A. Marion & Co., que fue la misma que introdujo la tarjeta de visita en Inglaterra y que, en aquel entonces, se encontraba en los números 22 y 23 de Soho Square.

En Bruselas se podían comprar fotografías de Laurent en el número 58 de la calle Montagne de la Cour, de la mano de «Mr. Schmidt» y «Sr. H. V. van Gogh». Probablemente los mismos Tobias Victor Schmidt (1842-1903) y Hendrik (Hein) Vincent van Gogh (1815-1877), tío, este

3 Véase Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna, <https://fondazionezeri.unibo.it/it> (consulta: 21/10/2023).

4 Véase Raccolte fotografiche, ICCD, <https://fotografia.cultura.gov.it/> (consulta: 21/10/2023).

último, del más famoso Vincent van Gogh (Stolwijk, 2000: 19), que regentaba una galería de arte en la calle más exclusiva de la capital belga, que algunos escritores comparaban con París.

Si bien aparece el nombre de Hendrik Vincent van Gogh en el catálogo de la casa Laurent, sabemos que este ya había fallecido por aquel entonces, después de una larga enfermedad que le obligó a vender su galería a Goupil & Cie. en 1872⁵.

También existía un depositario en Stuttgart, el Sr. Schlésinger, en la calle Königstrasse, nº 60, y otro en Viena. Allí estaba M. O. Miethke, dueño de una conocida galería, la Miethke & Wawra, que se ubicaba en el número 6 de la calle Plankengasse.

No podía faltar una sede parisina, desde luego. A partir de 1867, se ubicaba en la rue Richelieu, en un primer momento en el número 27, y, luego, desde 1871 y, durante otros diez años, hasta 1881, en el número 90. Desde ese año cambia de dirección a la rue Drouot, 7.

Ese último traslado tiene una explicación genuinamente comercial: a dos pasos se encontraba la afamada casa de subastas Hôtel Drouot. Un lugar estratégico, entonces, de donde poder atraer a la clientela más fastuosa de París.

En Italia ocurría lo mismo. La ciudad elegida para establecer su contacto con los compradores italianos fue la capital, Roma, en una de sus calles más céntricas y transitadas por gente pudiente: la via Condotti.

En el número 22 de esta calle, el señor Eugène Aubert regentaba su establecimiento de fotografías, a dos escasos pasos de la Piazza di Spagna. Y, a día de hoy, estudiando las andanzas de Jean Laurent fuera de España, no nos podemos imaginar un lugar más acertado.

Poco se sabe aún sobre Aubert⁶, este depositario de la firma. Y, no obstante, mucho nos hace cavilar este nombre. Suponemos que se trataba de un francés afincado en Roma desde, por lo menos, el año 1873, cuando publicitaba su tienda de la via di Ripetta 209, en lengua francesa, en la sección de «Annunzi Speciali» («Anuncios Especiales») de la *Guida Monaci*, que era una guía de los comercios de Roma, donde aparece también bajo el nombre italianizado «Eugenio». Aquí, decía, se podían encontrar «Photographies inaltérables, reproductions des Musées d'Europe – Copies de Tableaux, Aquarelles, etc.». Pero menciona además que, por aquel año ya se convierte en depositario del fotógrafo francés Adolphe Braun, y que en su establecimiento se habla inglés.

Al año siguiente cambia su dirección y se traslada a la via Condotti 22. El anuncio se ve modificado para atraer aún más a sus potenciales clientes:

Photographies inalterables / seul depot à Braun / [...]

Chapelle Sixtine, Loges, Stances de Raphaël / MUSÉES D'EUROPE / ENTRÉE LIBRE / ENGLISH SPOKEN.

En 1877 cambia nuevamente la fórmula para darse a conocer, haciendo hincapié en la relación con la afamada casa Braun, llamando su actividad como «Agence Ad. Braun et Cie.».

Aubert, como es lógico, no se limita a comercializar solo reproducciones de grandes museos o arte franceses. Estando como estaba en la ciudad eterna, también se dedica a la comercialización de «fotografías inalterables» de museos o colecciones italianas. Especialmente las imágenes de la Capilla Sixtina, de las Estancias de Rafael y la Farnesina. Lo sabemos por los anuncios con que se publicita. También ofrece las reproducciones de las obras de otros céle-

5 Véase «Biographical & historical context. The immediate family circle», Van Gogh Museum, https://vangoghletters.org/vg/context_4.html (consulta: 21/10/2023).

6 La obligación de registrarse en la Cámara de Comercio de Roma se estableció con una ley de 1910, por lo que no existe ningún expediente en esta institución sobre la actividad regentada por Eugène Aubert antes de esa fecha. Fuente: Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma.

bres museos europeos, y la novedad es la venta de imágenes con «dibujos de grandes maestros en el color de los originales» (*Guida Monaci*, 1877: 60. Trad. del francés).

En otros apartados de la *Guida Monaci*, Aubert consta, además, en 1876, 1878 y 1879, siempre en via Condotti 22. En 1881, en la misma dirección, se publicita en lengua francesa la Decio Monti & C., que se ocupa de venta y alquiler de pianos (*Guida Monaci*, 1881: 47), por lo que entendemos que habría podido cesar su actividad, trasladarla a otro lugar o, simplemente, dejar de anunciarse por ese medio.

Lo que es cierto es que Aubert fue sepultado en el cuadro 34, fila 11, fosa 17 (o 18) del cementerio del Verano en Roma el día 20 de mayo de 1915, y que su cuerpo provenía de via dei Serpenti nº 10. Fue registrado bajo el nombre de Eugenio Aubert. La falta de notas posteriores en los archivos de los cementerios de la capital indican que sus restos descansan actualmente en el Ossario Comune⁷.

A día de hoy, en la lujosa calle romana no queda rastro de la tienda de Aubert: ahora encontramos una glamorosa zapatería zapatería (FIGS. 1 y 2). No estamos en situación de afirmar si se trataba solo de un comerciante de fotografías o si, también él mismo, era fotógrafo y qué relación le vinculaba a Laurent.

El origen francés de Aubert nos hace aventurar que ambos personajes pudieron haberse conocido en París. En la rue Drouot sabemos que Jean Laurent tuvo su sucursal parisina, y sabemos



FIG. 1. El edificio donde se ubicaba el establecimiento del depositario de Laurent en Roma, fotografiado en febrero de 2022.



FIG. 2. Via Condotti 22, Roma, en febrero de 2022.

7 Fuente: Divisione Cimiteri Capitolini, solicitud con nº de protocollo 170190E del 30.10.2023 y nº de protocollo 172837E del 3.11.2023.



FIG. 3. Retrato de niña realizado por «Aubert Phot.». Papel a la albúmina en formato tarjeta de visita.

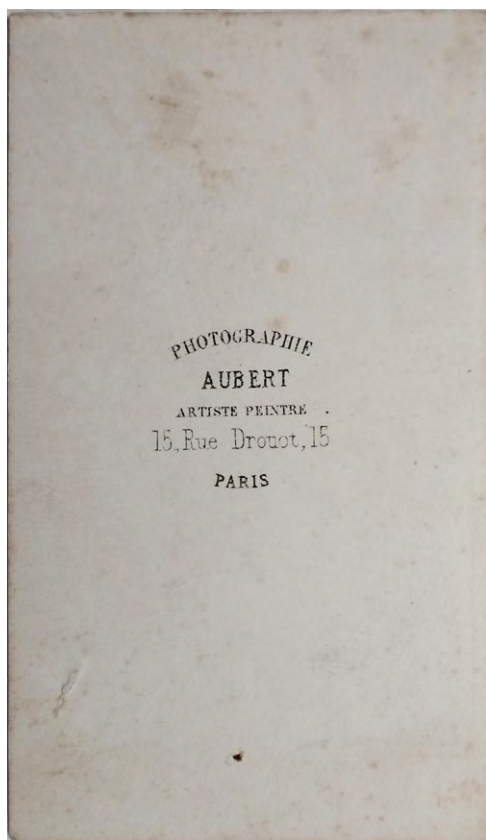


FIG. 4. Reverso de la tarjeta de visita en fig. 3. Se aprecia el nombre y la dirección del fotógrafo.

también que en esa misma calle hubo un Aubert regentando un negocio de fotografía, en el número 15. El negocio de Laurent estuvo en el número 7.

Este Aubert de la rue Drouot se anunciaba en las tarjetas de visita que realizó, según advertimos en el sello de su casa que habría aplicado sobre los cartones de soporte, como «Photographie / Aubert / Artiste Peintre»⁸ (FIGS. 3 y 4). Pero este era el vecino de Laurent en París.

Tomando como cierta esta premisa de que se pudiese tratar del mismo individuo, aquí es donde podríamos comprender mejor cómo nacen o se justifican estas conexiones con los catálogos de Laurent. Por un lado, Aubert se desvela interesado por ofrecer y abarcar las grandes obras fotografiadas por los más prestigiosos y bien posicionados fotógrafos en las principales ciudades europeas.

Del mismo modo que encontró en Adolphe Braun un aliado para comercializar el arte custodiado en París y en otras ciudades europeas, en Laurent lo conseguiría para abarcar la península ibérica, que ya sabemos cuánto llegó a cubrir y fotografiar. Es este, sin grandes opciones

8 «Ritratto di donna», Aubert, *Archivio Storico Ricordi. Collezione Digitale*. Sign. FOTO02346, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/fotografie/7607> (consulta: 21/10/2023).

para equivocarnos, el que le abre al Aubert que regenta la tienda de Roma las puertas del Museo del Prado, junto con el arte, monumentos o lugares más destacados de España –y no solo, porque también hablaríamos de algo similar para con Portugal–.

Por otro lado, el mismo Aubert fue consciente de que en Laurent encontraba –y así, para que nadie más se le adelantase en la oportunidad– un paradigma de perfección técnica, profesionalidad y excelencia, que podía anunciar a la hora de vender las reproducciones. Sería presentar a Italia un verdadero fotógrafo afamado, que gozaba de excelentes relaciones con la alta sociedad, el mundo académico y artístico, y, sobre todo, con la monarquía española –que también a Laurent le había permitido gozar de las concesiones de exclusividad más que envidiables para su negocio–, y hasta eso último pudiera ser lo que motivase a la selecta clientela de via Condotti. La atracción despertada por la alta sociedad extranjera.

No queremos cerrar este estudio sin referir el hecho de que es otro Aubert –coincidencias o no–, el que realiza la famosa caricatura de Jean Laurent, conservada en la Biblioteca Nacional de España (Hergueta y Martín, 1865 y 1874?: 64). ¿Será el mismo Aubert caricaturista el Aubert de la rue Drouot? ¿Será ese Aubert el de via Condotti? ¿O se trata solo de curiosas y divertidas coincidencias, ya que ese apellido francés es bastante común?

A falta de una mayor información, lo que nos agrada es poder conjeturar, lanzar unas pequeñas –y, por qué no decir, emocionantes– cuestiones a debate, y tratar de que estos datos sirvan de pequeña aportación para futuras investigaciones.

De lo que no cabe duda es que existió un señor llamado Eugène Aubert, que en una céntrica calle de Roma vendía copias de la casa Laurent y daba a conocer su obra al público italiano.

Como hemos podido constatar con este recorrido por las colecciones italianas, la labor como fotógrafo de nuestro querido Laurent se ha dado a conocer más allá de los confines nacionales, tanto por sus depositarios como por el interés de estudiosos y coleccionistas particulares hacia la península ibérica, su cultura, museos y rico patrimonio.

Bibliografía

- ALBANO, Elisa y Greta PLAITANO (2022), «La fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano. Salvaguardia e messa in sicurezza di un patrimonio dimenticato», en AA.VV., *Lo Stato dell'Arte 20 / Atti del XX Congresso Nazionale IGIC*, Florencia, Nardini Editore, pp. 133-140.
- BRANCATO, Sara (2019), «Fotografías de Laurent en el invernadero del Palacio de Fernán Núñez», *Madrid histórico*, 81, pp. 57-61.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2016), *J. Laurent 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Guida Monaci*, Roma. Años: 1873, 1875, 1877, 1879, 1881.
- HERGUETA Y MARTÍN, Narciso (1865 y 1874?), *Álbum propiedad de Narciso Hergueta de 1874: Colección fotográfica, copias de los principales cuadros religiosos y profanos del Museo de Madrid, costumbres, marinas, personajes [sic], varias vistas de España y Buenos Aires*, Biblioteca Nacional de España, sign. 17/70, p. 64.
- ROSWAG, Alphonse (1879), *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, Madrid, J. Laurent et Cie., p. x.
- STOLWIJK, Chris (2000), «An art dealer in the making: Theo van Gogh in The Hague», *Van Gogh Museum Journal* 2000, Zwolle, Waanders Publishers, p. 19. Disponible en: https://www.dbnl.org/tekst/_van012200001_01/_van012200001_01_0006.php (consulta: 21/10/2023).

Webgrafía

Lombardia Beni Culturali, Regione Lombardia, <https://www.lombardiabeniculturali.it/> (consulta: 21/10/2023).

Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna, <https://fondazionezeri.unibo.it/it> (consulta: 21/10/2023).

Raccolte fotografiche, ICCD, <https://fotografia.cultura.gov.it/> (consulta: 21/10/2023).

«Biographical & historical context. The immediate family circle», Van Gogh Museum, https://van-goghletters.org/vg/context_4.html (consulta: 21/10/2023).

El coche laboratorio de Laurent

Laurent's portable laboratory

Carlos Teixidor Cadenas

Fototeca IPCE, Madrid

RESUMEN

El coche laboratorio de J. Laurent era un pequeño carruaje, con un espacio oscuro, que era utilizado para sensibilizar placas fotográficas y después revelarlas. Este laboratorio transportable permitió obtener miles de negativos de colodión húmedo a lo largo de la península ibérica (España y Portugal). Otros fotógrafos enviados por Laurent dispusieron de laboratorios alternativos. Julio Ainaud montaba su laboratorio encima de una mesa de tijera, en Valencia y Cataluña, entre 1870 y 1872. También el equipo de Laurent utilizó una tienda de campaña como laboratorio.

Palabras clave: J. Laurent, siglo XIX, fotografía histórica, negativos de colodión, carruaje laboratorio, J. Ainaud, L. Perrochón, A. Roswag, vistas de España.

ABSTRACT

J. Laurent's portable laboratory was a small carriage, with a dark space used to sensitize photographic plates and then develop them. This portable laboratory allowed thousands of wet collodion negatives to be obtained throughout the Iberian Peninsula (Spain and Portugal). Other photographers hired by Laurent had alternative laboratories. Julio Ainaud (who worked in Valencia and Catalonia between 1870 and 1872) set up his laboratory on a scissor table. The company's team also used tents as laboratories.

Keywords: Jean Laurent, 19th century, historical photography, wet collodion plates, portable laboratory, J. Ainaud, L. Perrochon, A. Roswag, views of Spain.

Para obtener vistas exteriores lejos de las galerías fotográficas, en la época del triunfo del procedimiento de los negativos de vidrio al colodión húmedo (1855-1885), era imprescindible contar con un laboratorio portátil. La preparación de las placas, y su posterior revelado, se efectuaba en un laboratorio de campaña, con luz de seguridad.

Cada fotógrafo de exteriores elegía el tipo de laboratorio más conveniente. Se podía viajar con una tienda de campaña adaptada, o utilizar un pequeño laboratorio desplegado sobre un trípode, o sobre una mesa plegable de tijera, o preferir algún tipo de carruaje.

El fotógrafo J. Laurent adquirió un «coche laboratorio» que le permitió desarrollar su actividad con gran eficiencia. A veces ese coche o carrito se transportaba en un vagón de ferrocarril, y luego era movido hasta el lugar de la toma.

Otro fotógrafo que utilizó un carrito-laboratorio similar fue C. Monney, durante el sitio de Bilbao de 1874, en la tercera guerra carlista. En dos de sus imágenes podemos localizar su laboratorio sobre ruedas¹.

Un coche laboratorio

Respecto al fotógrafo Laurent, encontramos la denominación «coche laboratorio» en un documento fechado el 26 de marzo de 1873, conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid². Concretamente, aparece inventariado en la «Partición de los bienes quedados al fallecimiento de D^a. Amalia Daillencq...», mujer de «Don Juan Laurent y Minier»³. El inventario incluye bienes muebles e inmuebles.

Entre los efectos del establecimiento de fotografía de Madrid, se cita: «Un coche laboratorio, valorado en doscientas pesetas. 200». Su valor económico parece relativamente pequeño, comparado con el de una mesa de billar que tenía en su casa-palacio de Alcalá de Henares, «valorada en setecientos cincuenta pesetas. 750».

Siguiendo con el inventario de bienes del establecimiento fotográfico madrileño, encontramos muchos otros detalles interesantes. Por ejemplo: «Seis mil trescientas cuarenta negativas o planchas fotográficas constituyendo la colección de cuadros, vistas y monumentos de España y Portugal, base esencial de su industria, cuyo coste y valor es el de setenta y dos mil novecientas ochenta y una pesetas veinticinco céntimos. 72 981,25».

También se citan los álbumes muestrarios existentes en ese momento: «Treinta y dos tomos de muestrarios con fotografías, valorados en setenta y cinco pesetas uno, dos mil cuatrocientas pesetas. 2.400». Por otra parte, se relacionan «varias herramientas de la profesión», como: «Cuatro cámaras fotográficas con sus correspondientes objetivos y demás accesorios en ciento veinte y cinco pesetas una, quinientas pesetas. 500».

Hacia 1890 el coche laboratorio dejó de ser útil, pues el procedimiento de las placas secas al gelatino-bromuro se impuso en la toma de vistas exteriores. Las tradicionales placas al colodión todavía siguieron utilizándose en estudios y talleres fotográficos. En un inventario de 1893 ya no se mencionó el carruaje laboratorio⁴. Tampoco en la venta a J. Lacoste en 1900⁵.

Cerca de 130 años después de la desaparición del coche laboratorio original de Laurent, se construyó una fiel réplica para ser mostrada en la exposición «La España de Laurent (1856-1886)», en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, entre diciembre de 2018 y marzo de 2019 (FIG. 1).

1 Signaturas: SB-0059 (Sendeja. Diligencias estacionadas) y SB-0062 (Salón del Arenal e iglesia de San Nicolás), de la Fototeca IPCE.

2 AHPM, tomo 31302, folio inicio 381r – folio final 396r, año 1873, número 79.

3 Amalia Daillencq falleció el 27 de noviembre de 1869 en Madrid. Los herederos fueron Juan Laurent (viudo, fotógrafo) y su hijastra Catalina Melina Dosch y Daillencq, casada con Alfonso Roswag.

4 AHPM, tomo 37471, f796r-813v, año 1893. Cesión y traspaso del establecimiento fotográfico J. Laurent y compañía con todos sus enseres...

5 AHPM, tomo 40420, f. 448r-452v, año 1900. Venta de Catalina Melina Dosch y Daillencq y Alfonso Roswag y Nogier a favor de José Lacoste y Borde, de un establecimiento fotográfico situado en la calle Pacífico de Madrid.

La réplica fue creada por Miguel Ángel Infante (Utilería-Atrezzo S. L.), especialista en inventos escenográficos teatrales. El carro laboratorio de J. Laurent fue representado con la rotulación correspondiente a los años 1868-1872, tras caer la reina Isabel II. Posteriormente, desde 1875, encontramos el nombre «J. Laurent y Cía.».

Tras buscar en Internet «Facebook utilería-atrezzo Laurent», puede leerse⁶:

El Instituto del Patrimonio Cultural de España nos encargó el diseño y la construcción de la réplica del carro laboratorio que utilizaba el fotógrafo Jean Laurent, para preparar y revelar sus placas de vidrio al colodión húmedo.

Con las explicaciones de Carlos Teixidor Cadenas (comisario de la Exposición) y analizando profundamente las fotografías que nos envió, tuvimos que averiguar cómo estaba construido el carro original, determinar los materiales, los tipos de tela y cómo se habían confeccionado las cortinas que colocaban por la parte trasera para oscurecer el interior de la caja en el momento del revelado.

Aplicando la perspectiva a las fotografías y dimensionando los elementos que aparecen en el entorno del carro, pudimos deducir el tamaño y a través de textos donde se describen los carruajes que se construían en la época, aventuramos los colores utilizados. Hemos disfrutado mucho afrontando este reto. Ha sido como un viaje en el tiempo.

Actualmente la réplica del coche laboratorio se encuentra en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera, subsele del IPCE. Allí es utilizado de forma operativa en cursos sobre técnicas fotográficas, como el titulado «Historia, identificación y conservación de fotografías del siglo XIX», que tuvo lugar en julio de 2019.

Fotografías del carruaje laboratorio original

El laboratorio fotográfico de campaña de J. Laurent (y desde 1875 de J. Laurent y Cía.) se ha podido identificar en más de 30 imágenes de la casa Laurent. En esta comunicación se muestran detalles de fotografías originales donde aparece el laboratorio.

Encontramos el carruaje de Laurent en negativos de diferentes ciudades: Toledo, Madrid, Lisboa, Valladolid, Burgos, Ávila, Segovia, Granada, Salamanca o Zaragoza. Pero no siempre se ve completo, sino que en ocasiones asoma parcialmente tras algún muro, o en la sombra de un portal. También lo distinguimos en algunos pequeños municipios, en vistas de Orduña (Vizcaya), Cogolludo (Guadalajara), Real Sitio de San Ildefonso (Segovia), Castronuño (Valladolid), o Batalha (Portugal). Además, en junio de 1862, en la cubierta de la corbeta Colón en la bahía de Alicante (Teixidor, 2003: 35).



FIG. 1. Coche laboratorio de Laurent. Réplica del año 2018. Foto: C. Teixidor.

6 Véase <https://www.facebook.com/UtileriaAtrezzo>. Álbum *Un viaje en el tiempo*. Réplica del carro laboratorio de Jean Laurent. Facebook Utilería-atrezzo, 11 y 14 de enero de 2019, Miguel Ángel Infante (consultado el 1 de diciembre de 2023).

Podemos ver que el aspecto del coche laboratorio de la casa Laurent fue cambiando en su rotulación exterior. Entre 1861 y 1868 encontramos el título «Fotógrafo de S. M.» o «Fotog^o de la Reina», por ser época de Isabel II. Tras su destronamiento, Laurent borró la referencia monárquica y nunca más se anunció como fotógrafo de un rey, dada la situación política inestable. A partir de 1875 encontramos la nueva denominación: J. Laurent y Cía.

Otros fotógrafos de la casa Laurent empleaban un tipo diferente de laboratorio portátil. Entre los fotógrafos enviados por Laurent destacó Julio Ainaud, que utilizaba un característico laboratorio sobre mesa de tijera, que se distingue en fotografías de la Lonja de la Seda de Valencia, en 1870. La identificación de ese laboratorio hizo descartar que el propio Laurent fuese el autor de las vistas de Valencia, tal como se confirmó en la prensa de ese año.

También la total ausencia del carruaje de Laurent en vistas de Cataluña hace presumir su no presencia. Hasta ahora conocemos que las vistas catalanas fueron realizadas sucesivamente por tres fotógrafos distintos: José Martínez Sánchez (en el invierno de 1866-1867), Julio Ainaud (1871-1872) y un anónimo hacia 1883, que bien podría ser el mismo Ainaud, por verse un laboratorio idéntico –sobre mesa de tijera– en la vista de la iglesia de la Concepción de Barcelona.

Por el contrario, la presencia del laboratorio de J. Laurent y Cía. dejó de ser garantía de la autoría de las imágenes por J. Laurent. Así, en 1878, el enviado Luis Perrochón empleó en Salamanca el típico carruaje laurentino, que divisamos en un camino paralelo al río Tormes, durante la obtención de vistas generales de la ciudad.

La galería fotográfica de Laurent

El 1 de enero de 1856 estaba desalquilado el 4º piso del edificio número 39 de la Carrera de San Jerónimo⁷, de Madrid. A lo largo de ese año el inquilino pasó a ser Juan Laurent, como seguidamente se acredita en el Padrón de 1857, del Archivo de Villa⁸. Laurent abrió su establecimiento de fotografía, empleando a José Vasserot, nacido en Grenoble (Francia).

Se conserva una tarjeta estereoscópica donde se puede ver la galería fotográfica de Laurent, en su primera época⁹, con una pared rotulada así: «Fotografía 39». La vista fue tomada desde lo alto de un edificio de la acera de los números pares de la Carrera de San Jerónimo. En el detalle que se reproduce (FIG. 2), divisamos la galería acristalada en cuyo interior Laurent y Vasserot tomaban los retratos. Este estudio fotográfico estaba situado en el llamado «sotabanco», por encima de la cornisa general de la casa, en la azotea.

En el exterior de la galería encontramos dos personas que podrían ser Laurent y Vasserot. Uno de ellos aparece con una cámara fotográfica sobre trípode, y el otro –con sombrero de copa– junto a una estructura o entramado en forma de rejilla, que podría usarse para colocar prensas de contacto, para positivar al sol copias a la albúmina, a partir de negativos de vidrio al colodión.

En 1856 quizás no, pero ya en 1857 Laurent empezó a tomar vistas exteriores, alejándose de su estudio. Fue en ese año 1857 cuando se hizo imprescindible contar con algún tipo de laboratorio fotográfico de campaña. En 1861 o 1862 pudo adquirir el característico coche laboratorio.

7 Archivo de Villa, Ayuntamiento de Madrid. Padrón de 1856, 2-25-7.

8 Archivo de Villa, Ayuntamiento de Madrid. Padrón de 1857, 3-461-6.

9 Tarjeta estereoscópica de la colección particular de Javier Romeu.



FIG. 2. La galería fotográfica de Laurent en Madrid, hacia 1857.

En Toledo hacia 1863

Diferentes laboratorios móviles de la casa Laurent se encuentran en vistas de Toledo¹⁰. Pero la mejor imagen del carruaje aparece en plena calle de Santo Tomás (FIG. 3), donde el coche laboratorio luce la inscripción «J. Laurent / Fotog^o de S. M.», hacia el año 1863. Y es que Laurent fue uno de los fotógrafos de la reina Isabel II hasta su destronamiento en 1868.

En esta primera vista encuadrando la torre de Santo Tomás no se ocultó el coche laboratorio, que sirvió para sensibilizar y después revelar el negativo de vidrio al colodión. Lo cierto es que actualmente no se conserva el negativo original, pero sí una copia positiva en papel a la albúmina, montada en un álbum con anotaciones manuscritas en inglés (Díaz, 2016: 178). En la Fototeca IPCE tiene la signatura SB-0197 y se ha descrito así: «[Torre de la iglesia de Santo Tomás, y carruaje laboratorio de Laurent]». En esta imagen llama la atención un grupo de personas mirando con curiosidad hacia la cámara, junto al laboratorio.

En otros viajes posteriores a Toledo, la casa Laurent obtuvo nuevas vistas de la torre de Santo Tomás. Pero son imágenes más frías¹¹, carentes de la magia de la visión del carruaje y de las personas.

10 Fototeca IPCE. El coche laboratorio puede reconocerse en copias a la albúmina de época isabelina, hacia 1863-1864, signaturas: SB-0197 [Torre de la iglesia de Santo Tomás, y carruaje laboratorio de Laurent], y SB-0194 [El puente de San Martín y la iglesia de San Juan de los Reyes]. En cambio, un laboratorio sobre mesa de tijera lo encontramos en viajes posteriores, hacia 1868-1869, en los negativos originales con signaturas VN-03071 y VN-08776, «TOLEDO.- 594.- Entrada de la fábrica de armas», así como en el negativo VN-02518, «TOLEDO.- 561.- Ábside de San Juan de los Reyes».

11 Fototeca IPCE: VN-01963 y VN-24033.



FIG. 3. El coche laboratorio en Toledo, hacia 1863.



FIG. 4. En Valladolid, en 1872.

1870 y 1872, utilizó un laboratorio portátil sobre mesa de tijera (FIG. 5). Claramente reproducido lo encontramos en la vista titulada «VALENCIA.- 910.- La Lonja», en el negativo original VN-03187, de la Fototeca IPCE.

En Valladolid en 1872

Destronada la reina Isabel II, Laurent borró las referencias monárquicas. La mejor imagen del coche laboratorio, en esta nueva etapa (FIG. 4), la encontramos en la fotografía titulada: «VALLADOLID.- 1502.- Vista general del patio de Palacio», en el negativo original VN-00741, de la Fototeca IPCE. En el positivo digital podemos ver un ayudante de Laurent sentado en una silla de tijera. Esta es la imagen clásica que más se ha difundido del carruaje de Laurent¹².

Existe una segunda toma del mismo encuadre, el mismo día, con una diferencia de una media hora. Ocurre que Laurent habitualmente tomaba dos negativos, para tener uno de reserva en caso de rotura. Afortunadamente se han conservado los dos en buen estado. En la segunda versión, VN-02666, ya no vemos el cubo de agua ni el ayudante, pero sí el coche laboratorio en la misma posición (Teixidor, 2019: 56).

Ambos negativos originales de vidrio al colodión son del formato 27 x 36 centímetros, el estándar más numeroso de Laurent. Actualmente se conservan 9500 placas de vidrio de este gigantesco formato.

Laboratorio sobre mesa de tijera. Valencia, 1870

El fotógrafo Julio (o Jules) Ainaud, enviado por Laurent a obtener vistas en el levante español, entre

¹² También en artículos de Wikipedia, como el titulado «J. Laurent»: https://es.wikipedia.org/wiki/J._Laurent (consultado el 13 de diciembre de 2023).

Tras un ventanal gótico, se puede identificar un laboratorio fotográfico que incluye un embudo en su parte alta, al igual que en el típico carruaje de Laurent. ¿Y por qué Ainaud utilizaba otro laboratorio? La razón es que en esos años la casa Laurent estaba enviando simultáneamente varios fotógrafos a obtener vistas por toda la España peninsular. Y solo tenían un coche laboratorio, seguramente reservado entonces para los viajes del propio J. Laurent, como el de 1869 a Portugal.

Parecido laboratorio sobre mesa de tijera lo encontramos en Toledo, en 1869, junto al ábside de San Juan de los Reyes¹³. O en Barcelona, hacia 1883, en la iglesia de la Concepción¹⁴. Pero más singular fue el uso de un laboratorio en tienda de campaña, en la provincia de Jaén¹⁵, al tomar vistas del puente de Guadalimar. O un laboratorio sobre una carreta, para moverse en caminos rurales, en una vista del Canal del Henares¹⁶, en la provincia de Guadalajara.

Salamanca, 1878

La casa Laurent ya disponía de algunas vistas de la ciudad de Salamanca, tomadas hacia 1865. Pero en un nuevo viaje, en 1878, repitieron encuadres y realizaron nuevas tomas de otros monumentos. Un caso curioso fue el obtener nuevas vistas de la plaza Mayor, que como novedad se presentaba arbolada con un bosque de acacias, en vez de la explanada vacía anterior.

El operador Luis Perrochón tomó 116 vistas fotográficas en Salamanca, en el verano de 1878, para J. Laurent y Compañía (Miguel, 2019: 233). Entre ellas, una vista general panorámica en dos partes, desde la otra orilla del Tormes, donde vemos el coche laboratorio de Laurent¹⁷, cuyo detalle mostramos aquí (FIG. 6).

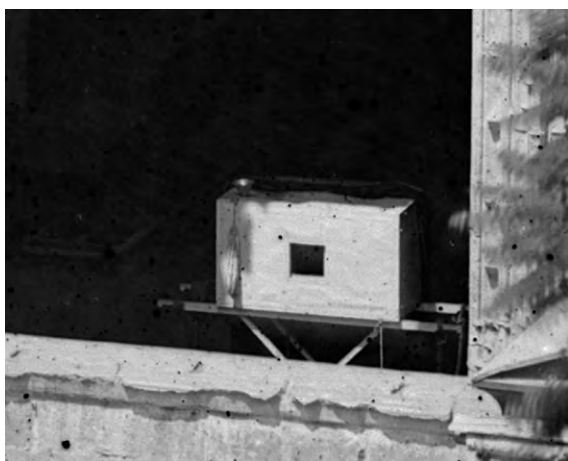


FIG. 5. Laboratorio sobre mesa de tijera. Valencia, 1870.



FIG. 6. Salamanca, 1878.

13 Fototeca IPCE: VN-02518.

14 Fototeca IPCE: VN-05098, «BARCELONA.- 2302.- Iglesia de la Concepción».

15 Fototeca IPCE: VN-17722, [JAÉN.- 466.- Puente sobre el Guadalimar], con rótulo erróneo: «Puente sobre el río S. Juan», que es otro puente entre las provincias de Córdoba y Jaén.

16 Fototeca IPCE: VN-06681, «CANAL DEL HENARES.- 214.- Vista general».

17 Fototeca IPCE: VN-07899, «SALAMANCA.- 378.- Vista general de Salamanca», 2ª parte, nueva toma en 1878. El negativo de vidrio original se guardó en el «armario R», que contenía placas realizadas en los años 1876-1878.

Voiture Photographique

Laboratoire portatif et roulant

Système Voitrineau.

S.G. Breveté D. G.
1861.

Fabrique & Magasin
25, Passage Saulnier
Paris.

Dépôt général
Maison Gatin & Co.
14, Boulevard Montmartre.

Collodion humide.

Opérations en plein air.

Fig. 1.



Voiture fermée contenant tous les ustensiles et appareils.

Cette voiture contient tous les appareils et bains nécessaires pour travailler en son elle-même de laboratoire obscur en plein air. Elle se compose d'une caisse d'environ 1 mètre de long, par 0,60 Cent. de haut et de 0,60 Cent. de large (Voir fig. 1). Les deux battants formant portes, fixés à 0,45 degrés par des crochets, rendent le laboratoire obscur à l'aide de soufflets qui se rabattent et de petits plafonds qui se tiennent en d'un rideau. Le Photographie assis sur un plan; sous le rideau, se trouve dans la caisse en travaille comme chez lui (Voir fig. 4). L'intérieur éclairé par une fenêtre à verre jaune, contient au plafond un réservoir pour 16 litres d'eau, muni d'un robinet mobile, au dessous, une grande cuvette reçoit les eaux du lavage et les jette au dehors par un tuyau en caoutchouc (Voir fig. 3). Une cuvette verticale en caoutchouc pour l'argent, est placée à disposition de la main, on peut se servir aussi de la Cuvette horizontale. Les flacons qui contiennent les bains sont disposés dans des caisses de leur grandeur (Voir fig. 3). Le reste de l'espace peut être occupé par trois appareils, un de 21-27 ou plus grand, un quadrilatère ou un télescope, ou des appareils d'autres dimensions, ainsi que les pieds, boîtes à verres, entonnoirs, &c. et tous les accessoires nécessaires au photographe en campagne (Voir fig. 2). La Caisse, en enlevant trois boutons de départ de son train et peut, au moyen de poignées se poser dans une pièce quelconque sur des tréteaux ou des chaises, et avoir ainsi un laboratoire dans des endroits qui ne le comportent pas (Voir fig. 6).

Cette petite voiture munie de ses appareils, baignes, &c. &c. se referme à clef et se traîne facilement à la main comme une voiture d'enfant. Elle se charge en chemin de fer ou en diligence. Comme on le voit, elle remplace avantageusement la tente, elle est toujours prête, n'a pas à être démontée, n'a pas besoin, comme la tente d'un nombreux personnel, une seule personne, un enfant même peut la traîner et le photographe peut immédiatement opérer (Voir fig. 5).

Quelques voitures sont munies, à la partie supérieure d'une petite galerie formant impériale sur laquelle on peut mettre les appareils, pieds, ustensiles, &c. &c., à l'intérieur sous des poches on peut enlever et au besoin des caisses contenant en petits flacons des provisions de Nitrate, Cyranne, &c. &c. On peut faire aussi du papier positif dans la voiture pour tirer des tirages en voyage.

En un mot, tous les travaux du laboratoire se peuvent faire aisément, chaque chose est cabie et rangée intelligemment de manière à ne pas craindre d'être renversée ou cassée, même en inclinant fortement la voiture (voir fig. 2 et 3).

Fig. 2.



Voiture ouverte indiquant l'arrangement intérieur, les appareils, etc.

Fig. 3.



Voiture débranchée des appareils éclairant voir l'intérieur disposé comme laboratoire. Eau, baignes, Cuvettes, etc.

Fig. 4.



Voiture en mouvement, on l'opérateur entre pour commander les manipulations.

Fig. 5.



Voiture avec sa tente fermée pendant l'opération.

Fig. 6.



Voiture démontée de dessus des roues, pour servir de laboratoire dans une appartement, les pour voyager ou à qu'on a des hommes de cheval ou de mulet.

ARCHIVES NATIONALES

FIG. 7. Coche laboratorio sistema Poirineau, patentado en septiembre de 1861. Archives nationales. Documento publicado por Patrick Fournieret.

El cortinaje de la parte trasera del carruaje servía para que el ayudante del fotógrafo pudiese trabajar en la oscuridad, en la sensibilización de las placas y su inmediata carga en chasis; así como durante el posterior revelado. Estas operaciones se podían realizar con luz de seguridad, que se filtraba desde el ventanuco ovalado con vidrio rojo.

Nota final

El 13 de diciembre de 2023, un mes y medio después de finalizar las V Jornadas, se ha publicado en Francia el nuevo libro titulado *Les appareils-laboratoires, du Daguerreotype au Photomaton*, de Patrick Fourneret, editado por el Club Niépce-Lumière, impreso en Vaulx-en-Velin, Grand Lyon.

La novedad es que se muestra el coche laboratorio sistema Poitrineau, patentado en septiembre de 1861. Este coche fotográfico era un laboratorio portátil rodante, para operar al aire libre, fabricado y vendido en París. Muy posiblemente Laurent adquirió un ejemplar de este pequeño coche. Alphonse Terpereau fue otro fotógrafo que utilizó en Arcachon un coche laboratorio Poitrineau.

En el libro de Fourneret se publica por primera vez el documento inédito que muestra el coche sistema Poitrineau (Fourneret, 2023: 12), con seis fotografías en papel a la albúmina, donde vemos la forma de trabajar en ese laboratorio. El operador se sentaba en una silla de tijera y se ocultaba con una tela. En el texto se dice que el interior se ilumina gracias a una ventana con un vidrio de color amarillo, para luz de seguridad (FIG. 7).

Referencias bibliográficas

- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2016), *J. Laurent 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- FOURNERET, Patrick (2023), *Les appareils-laboratoires, du Daguerreotype au Photomaton*, Vaulx-en-Velin, Club Niépce-Lumière.
- J. LAURENT Y COMPAÑÍA (1879), *Guide du touriste en Espagne et en Portugal, itinéraire à travers ces pays, au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue*, Madrid, J. Laurent y Cía.
- LAURENT, J. (1863), *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S. M. la Reina y de SS. AA. RR. los Sermos. [Serenísimos] Infantes de España. Celebridades contemporáneas. Trajes y costumbres nacionales. Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán. Obras artísticas*, Madrid, J. Laurent.
- (1872), *Oeuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue des chefs-d'oeuvre de peinture ancienne et moderne, de sculpture, ciselure, d'ornementation, etc., photographiés sur les originaux mêmes des musées d'Espagne et du Portugal. Armures, antiquités, spécimens d'architecture, vues et monuments, coutumes. Collection comprenant plus de 3.000 planches des musées du Prado, du Fomento, de l'Académie de Saint-Ferdinand, et de la Real Armeria, ainsi que des oeuvres remarquables des musées de l'Escorial, Valladolid, Séville, Valence, Tarragone, Lisbonne, des principales cathédrales et de plusieurs collections particulières*, París, J. Laurent.
- MIGUEL ARROYO, Carolina (2019), «Proyecto Laurent. La fotografía de un pionero en los museos españoles», en catálogo de la exposición *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 226-235.
- ROSWAG, Alfonso (1879), *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, Madrid, J. Laurent y Cía.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos (2003), «Los fotógrafos de la Casa Laurent en tierras valencianas», en José HUGUET (ed.), *Las fotografías valencianas de J. Laurent*, Valencia, Ajuntament de Valencia, pp. 29-36.

- (2008), «Fotografías de Sevilla, años 1857-1880, por Juan Laurent», en Carlos TEIXIDOR (comp.), *Sevilla artística y monumental. 1857-1880. Fotografías de J. Laurent*, Madrid, Fundación Mapfre y Ministerio de Cultura, pp. 20-45.
- (2019), «Los negativos de Laurent», en catálogo de la exposición *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 48-63.

Los álbumes familiares de Henningsen: un breve recorrido por la historia de la fotografía danesa (1857-1924)

The Henningsen Family Albums: a brief tour through Danish Photographic History (1857-1924)

Maite Díaz Francés

Doctora en Historia del Arte, Pamplona

RESUMEN

La crisis monetaria de 1857 en Dinamarca significó el fin de la hegemonía del daguerrotipo y el despertar del fenómeno de la *cartomanía*, con la consecuente aparición de los álbumes familiares. En el fondo documental de los historiadores Gustav Henningsen y Marisa Rey, donado al Archivo de la Universidad Pública de Navarra (UPNA) en 2021, se encuentran cinco álbumes fotográficos de temática familiar, tanto de tipo *carte* o nichos como de aficionados. A través del análisis de estos álbumes se realiza un breve recorrido por el panorama fotográfico de Dinamarca entre 1857 y 1924, que permite no solo conocer algunos de los principales autores, sino también visualizar la fotografía como un fenómeno global por las semejanzas existentes en su evolución con respecto al resto de la producción coetánea europea.

Palabras clave: Gustav Henningsen, álbumes, fotógrafos daneses, profesionales, aficionados.

ABSTRACT

The monetary crisis of 1857 in Denmark led to the decline of the daguerreotype and the emergence of *cartomania*, with the consequent appearance of family albums. The Gustav Henningsen and Marisa Rey Documentary Collection, donated to the Archive of the Public University of Navarra (UPNA) in 2021, there are five photographic albums on family themes, both *carte* or niche types and amateur ones. The analysis of this albums provides a brief tour of the photographic panorama of Denmark between 1857 and 1924. This will allow an exploration of some of the main authors, as well as to visualize photography as a globalizing phenomenon due to the similarities in its evolution with respect to the rest of contemporary European production.

Keywords: Gustav Henningsen, albums, Danish photographers, professional, amateur.

Introducción

Las noticias sobre la invención del daguerrotipo llegaron a Dinamarca tempranamente, un 5 de enero de 1839. El arqueólogo danés Christian Tuxen Falbe fue el encargado de dar cuenta al príncipe heredero de algunas de las particularidades que había observado sobre la nueva técnica, tras su visita al estudio del propio Jacques Louis Mandé Daguerre en París (Oschner, vol. 1, 1986:



FIG. 1. Jens Petersen. Retrato de Tulle Trap. 1865-1870. Carte de visite. Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, 60004/1-46.

16). Solo unos meses más tarde, en agosto de 1839, la presentación oficial y liberación del procedimiento por parte del gobierno francés permitió su rápida difusión por toda Europa. Este hecho, en el país escandinavo, coincidió con un auge económico y un posicionamiento social de una emergente burguesía eminentemente agrícola, lo que provocó que el daguerrotipo se convirtiera en la técnica predominante hasta mediados de los años cincuenta del siglo XIX (Berner, 2004: 16).

El fin de la hegemonía del daguerrotipo en Dinamarca coincidió con la crisis monetaria que sobrevino al país entre 1857 y 1858. Esta circunstancia impulsó la fuerte irrupción de otros procedimientos más asequibles como las copias a la albúmina a partir de negativos al colodión húmedo, el ambrotipo y en especial el pannotipo (*ibidem*). A pesar de existir una demora de entre dos o cinco años con respecto a Francia, pues la *carte de visite* comenzó a comercializarse hacia 1859 (Mortensen, 2004: 40-41), pronto la creciente oferta y demanda de retratos en copias a la albúmina, y la influencia de fotógrafos formados en tierras francesas y germanas, trajo consigo la aparición del fenómeno de la *cartomanía*, así como la proliferación de álbumes fotográficos familiares (*ibidem*, p. 39).

Este tipo de álbumes apareció en un momento en el que la sociedad danesa comenzó a invertir emocionalmente, ya no solo en la reivindicación de la identidad del individuo, sino también en el reconocimiento al núcleo familiar y en los vínculos establecidos entre sus componentes. Esta circunstancia permitió, sin duda, que el álbum, cual espejo, se convirtiera en su reflejo identitario (*ibidem*, pp. 41-43).

Precisamente, la identidad familiar es una de las temáticas que nos ofrecen los cinco álbumes pertenecientes a los antepasados del historiador danés Gustav Henningsen, que se conservan en la actualidad en el Fondo Henningsen-Rey del Archivo de la Universidad Pública de Navarra¹. Son álbumes que permiten un recorrido no solo por el árbol genealógico de la familia Henningsen, sino también por la historia de la propia fotografía en Dinamarca. De hecho, a través de los álbumes se observan dos estilos muy distintos tanto en aspecto y tipo de narrativa como en cronología. Por un lado, se encuentran los álbumes de tipo *carte*², que contienen tarjetas de

1 Más información sobre la documentación del Fondo Henningsen-Rey en Montoya (2021). Aprovecho estas líneas para homenajear al historiador danés Gustav Henningsen, quien falleció en el transcurso de la escritura de este escrito. Igualmente, quiero agradecer al equipo de técnicos del Archivo de la Universidad Pública de Navarra (en adelante Archivo UPNA), en especial a Iñaki Montoya, por todas las atenciones recibidas durante las visitas al archivo.

2 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbumes 60004/1 y 60004/2.

formato *visite* y *cabinet*, tanto de fotógrafos pioneros como de grandes estudios fotográficos daneses. Por el otro, hallamos los álbumes propiamente de aficionados³. Son más sencillos, confeccionados por instantáneas tomadas por fotógrafos aficionados, como bien dice su nombre, que narran un amable recorrido por las vidas de sus protagonistas. Unos y otros, como veremos tras esbozar algunos datos de su propietario, constituyen una magnífica muestra, ya no solo del uso y función de los álbumes fotográficos, más allá incluso del origen por el que fueron creados, sino también de la evolución y riqueza de la producción fotográfica que ofrece el país escandinavo.

El propietario de los álbumes: Gustav Henningsen (1934-2023)

Si por algo fue conocido el historiador danés Gustav Henningsen, recientemente fallecido, es por haber sido uno de máximos especialistas a nivel mundial en los estudios de brujería e Inquisición, en concreto, tal y como atestigua su famosa obra *El abogado de las brujas* (2010), en la caza de brujas acontecida en Zugarramurdi que concluyó con el auto de fe celebrado en Logroño en 1610. No obstante, su trayectoria profesional e investigadora, tal y como afirmaba el propio historiador, estuvo conformada por «una serie de aventuras amorosas de mayor o menor duración» (Henningsen, 2020: 748), que le llevaron también a interesarse por el estudio de otro tipo de temáticas, entre las que se encontraba la fotografía desde la perspectiva de su utilización como testigo y documento (*ibidem*, p. 757).

El desarrollo de esta temática se vio impulsada a través de dos vías: la primera, como responsable del archivo fotográfico del Dansk Folkemindesamling [Instituto de Folclore Danés] ubicado en la Det Kogelinge Bibliotek [Biblioteca Real Danesa], que le llevó a profundizar en la utilización de la fotografía para la investigación del folclore (*ibidem*). De hecho, sus observaciones e investigaciones en torno a este uso de la técnica fotográfica se concretaron en su artículo «Fotografiet i Folkemindeforskningen» [La fotografía en la investigación folclórica], publicado en 1990, donde realizó un interesante recorrido por los investigadores que utilizaron esta técnica en sus expediciones con el fin de documentar el patrimonio etnográfico danés. La segunda vía fue la utilización de la fotografía, junto a grabaciones sonoras, para documentar sus propias investigaciones en torno a la brujería y a las antiguas costumbres; destacan en especial los trabajos de campo desarrollados por el propio historiador en Galicia en la década de 1960, cuyas aportaciones en los últimos años se han podido contemplar en dos exposiciones celebradas en el Museo do Pobo Gallego (Henningsen, 2015 y 2017).

Partiendo de estas premisas y conociendo su trayectoria, no es sorprendente, por tanto, que el propio Henningsen profundizara en sus orígenes, y tal vez esta circunstancia le llevara a trazar su propio árbol genealógico y a custodiar cartas, diarios y fotografías de sus antepasados⁴. Una familia que provenía de hacendados, es decir, de una burguesía terrateniente agrícola por ambas ramas, tanto por la paterna como por la materna (Henningsen, 2020: 746), de la que nos ha llegado un pequeño pero interesante legado documental, textual y fotográfico, al que pertenecen los álbumes conservados en el Archivo de la Universidad Pública de Navarra (UPNA).

Los álbumes de carte: descripción y análisis de contenidos

Los álbumes que recogen las imágenes más antiguas de los antepasados de la familia Henningsen son los conocidos como de *carte* o tarjetas, que se caracterizan por estar diseñados

3 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbumes 19969/2, 19970/2 y 19970/3.

4 Esta documentación se encuentra dentro de la serie documental 7018, titulada *Familia y vinculación genealógica*. Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, cajas 19928-19929, 19941, 19963, 19971-19973 y 19975-19979.

con nichos, creados a partir de doble hoja gruesa, para introducir tanto las *carte de visite* como de *cabinet*. De este tipo de álbumes se conservan dos ejemplares. Ambos son muy parecidos, ya que presentan unas cubiertas de cuero marrón trabajado, unidas con cierres de broche metálico. Son encuadernaciones propias de las décadas centrales de la segunda mitad del siglo XIX, que manifiestan un delicado estado de conservación, sobre todo en lo relativo a los lomos, que se encuentran parcialmente despegado en uno de los casos y desprendido por completo en el otro. Igualmente ocurre con las hojas internas, que en algunos casos están sueltas, e incluso las ventanas o nichos rasgados por su uso. De hecho, el propio Henningsen, consciente de su fragilidad como archivero que era de profesión, para evitar la pérdida de sus piezas los atesoraba protegidos por cartones de conservación libres de ácidos y atados con balduque.

En cuanto al contenido, el primero de los álbumes⁵, consta de 77 fotografías, de las cuales 68 son *carte de visite* (6,9 x 11 cm aprox.) y las nueve restantes *carte de cabinet* (11 x 16,5 cm aprox.). En cambio, el segundo de los álbumes⁶, aunque contiene 40 fotografías, muestra una mayor variedad de formatos no estandarizados, un total de 15 copias, así como 23 *carte de visite* y dos *carte de cabinet*.

Tras esta primera valoración, si nos adentramos propiamente en la producción fotográfica, sin profundizar en los autores, únicamente con la información que emana de las propias fotografías al pasar las páginas de los álbumes, su narrativa a primera vista resulta atractiva. En ellos se alternan diferentes formatos, temáticas y planos sin un orden cronológico establecido. A pesar de que abunda el plano de medio corto o de busto en ambos álbumes, un total de 55 tomas, frente a las 21 de tres cuartos y 18 de cuerpo entero. Sin embargo, el productor original del álbum, el cual desconocemos, intentó agrupar, en la medida de lo posible, los retratos de cada uno de los distintos miembros de la familia Henningsen, así como los de las familias emparentadas –Rée, Helmers, Trap o Schmack–, con lo que incluso permitió observar el cambio vital a través del tiempo de una misma persona, como ocurre con Alfred Henningsen o Ilda Rée. Estos personajes los podemos identificar, gracias a la existencia de anotaciones en dahnés en tinta azul bajo los retratos, que muy probablemente son de época posterior a la propia creación de los álbumes. De hecho, puede que incluso fueran del propio Gustav Henningsen, puesto que en alguno de los retratos falta la identificación.

En cuanto a los procedimientos fotográficos empleados, aquí sí existen diferencias de un álbum al otro, lo que también nos permite afirmar que entre la creación de uno y otro hay un intervalo aproximado de dos décadas. Así, en el primer álbum la gran mayoría de copias, en concreto 64, son a la albúmina, desde la mate a la de brillo, realizadas por ennegrecimiento directo bien a partir de negativos al colodión húmedo bien al gelatinobromuro. En cambio, en el segundo de los álbumes solo existe una albúmina y la mayor parte de su producción son copias de colodión virado al oro y al platino y gelatinas de revelado químico⁷.

En lo referente a la temática, ambos álbumes contienen principalmente retratos. Aunque también existen intercalados otro tipo de temas como paisajes, casas o escenas costumbristas. De los retratos, abundan los individuales de hombre, que son más de la mitad, seguidos en núme-

5 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbum 60004/1.

6 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbum 60004/2.

7 El álbum 60004/1 contiene 64 albuminas, 12 colodiones y un colodión virado al oro y al platino. En cambio, el álbum 60004/2 cuenta con 1 albúmina, 7 colodiones, 18 colodiones virados al oro y al platino y 14 gelatinas de revelado químico.

ro por los individuales de mujeres y los retratos infantiles. Además, también se puede encontrar el retrato de un animal, un perro, contemplado como un miembro más de la familia. Igualmente, son interesantes los retratos en parejas, pues en la mayor de los casos suelen ser retratos de infantes o también de un niño o niña acompañado de un adulto.

Todas estas características conforman una magnífica muestra de la realidad de la clase terrateniente agrícola danesa. Además, por cómo están planteados estos álbumes, se puede decir que cumplen con la denominación de «biblia familiar» (Mortensen, 2004: 42), pues a diferencia de lo que era habitual encontrar en los álbumes de esta época, entre sus páginas apenas se hallan personajes vinculados a la aristocracia, política o realeza danesa, y en caso de haberlo estado como es el caso del retrato de la baronesa Wedell⁸, probablemente tuvieron algún tipo de vinculación con la propia familia Henningsen.

Los fotógrafos de los álbumes *carte*: de los pioneros a las grandes firmas

Una vez planteadas las características físicas y el tipo de contenido, es necesario ir más allá y fijarnos en los fotógrafos que llevaron a cabo la producción de estos álbumes *carte*⁹. Así, en ellos podemos encontrar alrededor de cincuenta autores de diferentes procedencias, debido a que los miembros de la familia Henningsen estuvieron dispersos por toda Dinamarca y habitaron en los principales núcleos de población o cerca de ellos, desde København [Copenhague], pasando por los barrios adyacentes de Frederiksberg, Lygby o la capital de la isla de Fionia —Odense—, hasta los lugares más alejados del centro de Europa como Aarhus o Skanderborg, situados en la península de Jutlandia. La gran mayoría son fotógrafos relevantes. Sin embargo, su identidad y producción aún se encuentran en proceso de investigación. Esta circunstancia es debida a la consideración social que los daneses tienen sobre la fotografía, ya que la conciben básicamente como fuente y documento, lo que ha perjudicado el desarrollo de la Historia de la Fotografía en este país (Erlandsen, 2000: 9). No obstante, es de reseñar la labor investigadora de Bjørn Oschner (1986) en esta materia, a quien debemos un directorio con los principales fotógrafos que trabajaron en tierras danesas; la obra coordinada por Mette Sandbye en 2004, que constituye la primera y única publicación por el momento propiamente dedicada a la evolución de la Historia de la Fotografía en Dinamarca, y, por último, mención especial tiene el proyecto en la web



FIG. 2. Hansen & Weller. Retrato de Helga Valborg Henningsen. 1877-1885. Carte de cabinet. Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, 60004/1-3.

8 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, fotografía 60004/1-58.

9 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbumes 60004/1 y 60004/2.

creada por Ann Vibeke Knudsen¹⁰, en la que, desde 2012, ha ido recogiendo el directorio de los 4000 fotógrafos inicialmente creado por Oschner, aportando y completando la información mediante imágenes y textos procedentes de archivos daneses.

De toda la producción que contienen los álbumes, lógicamente, la capital, Copenhague, es la que reúne un mayor número de retratos, en concreto 52, pertenecientes a una veintena de autores¹¹, quienes tuvieron inicios muy diferentes en la fotografía. Los fotógrafos de la primera generación, los pioneros, bien se formaron en tierras germanas como ocurrió con Emil Lange o con George Emil Hansen, que a su regreso trabajó en el estudio de su padre Carl Christian Hansen (Berner, 2004: 35), bien lo hicieron de forma autónoma, dado que provenían del ámbito de las bellas artes –pintura, escultura, talla o litografía– como ocurrió con Peter Most (Oschner, vol. 2,

1986: 573). La segunda generación, en cambio, fueron fotógrafos que se formaron con maestros en la fotografía, algunos incluso trabajaron con sus propios padres. Un ejemplo de este tipo sería el de Christian Neuhaus, que primero aprendió con Striegler; y este, a su vez, posteriormente formó a su propio hijo, Even Neuhaus, que también tuvo la suerte de aprender con el gran maestro Nadar en París (Meyer, 2004: 205).

Asimismo, bastantes de los autores que se pueden contemplar en los álbumes, por su maestría lograron ser nombrados fotógrafos oficiales de la Casa Real danesa. Entre estos se encuentran: Georg Emil Hansen, que también fue uno de los introductores de la *carte de visite* en Copenhague (García Felguera, 2007: 82); Jens Petersen, que fue fotógrafo real desde 1864; Emil Hohlenberg, que lo hizo desde 1884; la fotógrafa Julie Laurberg, que fue nombrada a partir de 1910, o Peter Elfelt, que también fue conocido por ser el mayor comerciante de equipos estereoscópicos y el primer productor cinematográfico del país (Oschner, vol. 1, 1986: 259).

Curiosamente, más de la mitad de los autores de estos álbumes ubicaron sus estudios en la céntrica calle de Østergade¹², conoci-



FIG. 3. J. Petersen & Son. Marca comercial con establecimiento fotográfico. 1880-1900. Reverso *carte de cabinet*. Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, 60004/1-44.

10 El Proyecto de Ann Vibeke Knudsen se puede consultar en la página web titulada «Dansk fotohistorie, 1839-1939. Historiske Fotografier», en <https://www.fotohistorie.com> [última consulta: octubre, 2023].

11 Los retratos realizados en Copenhague pertenecen a los siguientes estudios: Emil Lange (7); E. Rye & Co. (2); Hansen & Weller (12); J. Petersen (3); J. Petersen & Son (3); Georg E. Hansen (4); Jon Jassel (4); E. Honlenberg (2); H. Stratböcker (1); Hansen, Schou & Weller (6); Peter Most (1); Julie Laurberg (1); Central Atelieret (1); Even Neuhaus (1); Lauritz Olsen & Cie. (1); Christian Neuhaus (1); Junker Jensen (1); Fred Riise (1); Elfelt (1); K. Schiotz (1).

12 Los fotógrafos, cuya producción se encuentra en los álbumes, que optaron por abrir estudios en Østergade son los siguientes: Emil Lange, E. Rye & Co.; J. Petersen & Son; E. Honlenberg; H. Stratböcker; Hansen, Schou & Weller; Central Atelieret; Lauritz Olsen & Cie., y Elfelt.

da como el epicentro de los mejores fotógrafos y caracterizada por ser aún hoy en día el eje principal de uno de los distritos comerciales más exclusivos de la capital. Esta circunstancia permitió que, en un tiempo cronológico de alrededor de treinta años aproximadamente, a lo largo de esta calle confluyeran dos tipologías de estudios fotográficos: la primera, la más común, caracterizada por la galería acristalada situada en el ático o piso superior del edificio, entre los que se destaca el estudio de Hansen, Schou & Weller, abierto entre 1866 y 1867 (Oschner, vol. 1, 1986: 366). La segunda tipología presente es el denominado templo de la fotografía, cuyo máximo exponente fue el edificio de Jens Petersen & Son construido hacia 1880 (Oschner, vol. 2, 1986: 676).

La confluencia de tantos negocios en un mismo espacio, evidentemente, llevó a elevación del nivel de exigencia comercial y a que los fotógrafos buscaran alternativas para lograr que sus firmas comerciales y producción resultaran más atractivas al cliente. Un ejemplo se encuentra en la producción de Central Atelieret que, como novedad, incluyó en el reverso el retrato del individuo por la espalda¹³. No obstante, la tónica habitual de los fotógrafos consistió en adornar los reversos de sus tarjetas fotográficas bien con las condecoraciones y premios conseguidos en diferentes certámenes, como ocurre con las de J. Petersen & Son, bien con iconografías y diseños atractivos que otorgaban una personalidad a la firma comercial y podían ser hasta sugerentes, como es el caso de Junker Jensen, cuyas tarjetas muestran un ángel con una cámara¹⁴.

Si la calidad de los fotógrafos de Copenhague que se incluyeron en los álbumes es alta, no se quedan atrás aquellos que tenían ubicados sus estudios en los alrededores, en Frederiksberg y Lyngby, donde se encontraban Heinrich Johan Barby y William Türck, respectivamente. Del negocio de Barby, es interesante mencionar que este autor tuvo a bien contratar a fotógrafas ya expertas en el retoque de negativos y el positivado de copias para su estudio durante 1919¹⁵.

Prosiguiendo en la misma isla en Selandia, los álbumes nos ofrecen también la producción de fotógrafos de otros siete núcleos de población. Así, encontramos a la fotógrafa Anna Holscher y a Niels Pedersen Kirkegaard en Holbaek; Buchhave en Helsingør; Dinelsen, Bock, Petersen, Forgensen y Andersen en Ringsted; Oluf Jensen en Praesto;



FIG. 4. Central Atelieret. Retrato por la espalda de Daniel Schmidt. H. 1887. Reverso *carte de visite*. Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, 60004/1-70.

13 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, fotografía 60004/1-70r.

14 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, fotografía 60004/3-3r.

15 *Jyllandsposten*, 22 de agosto de 1919. Recuperado de Knudsen (2023), «H. J. Barby, 1858-1930. Gl. Kongevej, fotograf ca. 1881-1930», en <https://www.fotohistorie.com/barby-hj-kbh.html> [última consulta: octubre, 2023].



FIG. 5. Anna Holscher. Retrato de niña. 1890-1903. Carte de cabinet. Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, 60004/1-41.

Brandt en Korsør; E. Jansen en Kjøge, y, por último, Emmely Geschke en Store Heddinge. De todos estos autores destaca la calidad de la producción de retratos infantiles de Anna Holscher, mujer del fotógrafo August Jørgensen (Oschner, vol. 1, 1984: 452) o el fotógrafo Oluf Jensen, que ejerció como tal durante 35 años y que quiso celebrar este acontecimiento con los habitantes de Praestø¹⁶, lo que también nos transmite la relevancia social que tenía el fotógrafo en estos núcleos de población.

De la isla de Fiona, la segunda más grande de Dinamarca tras Selandia, en los álbumes se pueden encontrar siete estudios fotográficos diferentes, cuatro de ellos ubicados en Odense y tres en Kjøsterminde. En esta última población, destacan Kaiserd & Mansen, Møller y Rasmussen. En cambio, en Odense, tercera capital en importancia del país, se ubican los negocios de Jul Folkmann, Peter Niels Petersen, Harald Lønborg y Andrea Gomard, siendo estos dos últimos considerados los más importantes de la región durante la primera década del siglo XX. A pesar de esta apreciación, en los álbumes solo existe un retrato que pertenece al estudio de Harald Lønborg, quien a petición de su padre

aprendió fotografía con Jens Petersen, trabajó posteriormente con Dahloff en Estocolmo, y entre 1889 y 1903 fue gerente del estudio de Jørgensen en Viborg. Finalmente, en octubre de 1903, se instaló en Odense, donde además de practicar el retrato, llevó a cabo numerosas vistas arquitectónicas y paisajísticas. No menos interesante resulta el trabajo de Andrea Laura Gomard, que estuvo activa entre 1895 y 1916, momento en el que Carl Brandt se convirtió en su sucesor. No obstante, es probable que no fuera su intención, pues previamente buscó una joven educada que pudiera estar interesada en aprender fotografía, posiblemente, pensando en su sucesión¹⁷.

Asimismo, dentro de los álbumes también existe un grupo de producción, en concreto seis retratos, realizados por seis fotógrafos que trabajaron en las principales capitales de la costa oriental de la península de Jutlandia. De esta región contamos con la producción de Hansen & Bryde en Horsens, Preben Hansen en Randers, Peder Jensen en Skanderborg, Rasmus Rasmussen Kirkegaard en Hammel y Joseph Allin y Hans Petrus Dannemand en Aarhus. De todos estos negocios, adquirió una especial relevancia el de Hans Hansen y Niels Bryde, pues su

16 Østsjællands Folkeblad, 2 de noviembre de 1895. Recuperado de Knudsen (2023), «Oluf Jensen, fotograf, Præstø, 1866-1944», en <https://www.fotohistorie.com/jensen-oluf-praeligstoslash.html> [última consulta: octubre, 2023].

17 *Fyens Stiftstidende*, 3 de mayo de 1916. Recuperado de Knudsen (2023), «Andrea Gomard, Odense, 1900-1916», en <https://www.fotohistorie.com/gomard-andrea-odense.html> [última consulta: octubre, 2023].

asociación les permitió gestionar, desde 1898, sendos negocios en Horsens y Aarhus, siendo este último el más grande de la ciudad, o el fotógrafo Dannemand, a quien la prensa de la época felicitó por el veinticinco aniversario de la apertura de su negocio en 1921¹⁸.

Finalmente, dentro del territorio danés, también existe dentro de los álbumes un retrato proveniente del estudio de Peder Pedersen Adrian, fotógrafo activo entre 1896 y 1932, que desde 1901 tuvo ubicado su estudio fotográfico en Nakskov, en la isla de Lolland. Participó en varias exposiciones, como la Agrícola de Nakskov en 1888. A partir de 1913, compaginó su labor como fotógrafo con la de director de cine y teatro (Oschner, vol. 1, 1986: 106).

Los álbumes *amatør*: análisis físico y contenidos

Entre los recuerdos familiares de los Henningsen, además de los álbumes *carte*, también se encuentran tres propiamente de aficionados, denominados *amatør*¹⁹, cuya narrativa relata desde momentos íntimos familiares, como la hora del té, hasta los más excepcionales, como un paseo en aeroplano en 1920. De los tres, el más antiguo²⁰, fechado entre 1890 y 1915, que tiene una encuadernación en tela marrón con un hilo decorativo a su alrededor, es el más sencillo. Consta de 14 hojas con 18 copias a la gelatina con escenas familiares y paisajes de Dinamarca. En cambio, los dos restantes muestran una narrativa cronológica, con apuntes manuscritos en danés, en los que se pueden identificar personajes o situaciones concretas. Una característica de estos dos últimos álbumes es que las copias fotográficas están recortadas en diferentes formas y adheridas al soporte secundario. Este tipo de práctica de recortar algún aspecto concreto de una imagen fotográfica fue difundido en Dinamarca en la década de los noventa del siglo XIX por fotógrafos como Jens Ferdinand Willumsen, que lo hacía con el objetivo de crear bocetos y representaciones comparativas de diversos temas (Wolthers, 2004: 92).

El primero de ellos, el álbum titulado *Amatør*²¹, cuya portada es de tela negra adornada con motivos geométricos en rojos, está fechado entre 1923 y 1924, se compone de 11 hojas y 64 copias positivas. Este álbum está dedicado por un tal Stumps a una tal Lulles Fodselsdog, por lo que en él se percibe una elección de motivos deliberada. De hecho, es especialmente evidente en aquellas escenas en las que únicamente se muestra la persona a que está dedicado el álbum. En el segundo de ellos ocurre prácticamente lo mismo, fechado entre 1919-1924²², se caracteriza por su encuadernación en tela color crudo con motivos florales, y está compuesto de 22 hojas y 232 copias de gelatinas de revelado químico.

Estos álbumes, más allá de las instantáneas de la vida de sus protagonistas, también nos narran otro tipo de circunstancias, en las que están implícitos los sentimientos, en especial los de rechazo o incluso odio, que dejan en el camino hojas rasgadas o fotografías arrancadas. En ese sentido, por estas cuestiones y por las historias que nos narran, son un magnífico ejemplo para conocer mejor la vida de las primeras décadas del siglo XX, en este caso, en Dinamarca.

18 *Aarhus Stifst-Tidende*, 7 de agosto de 1921. Recuperado de Knudsen (2023), «Hans Petrus Dannemand, 1868-1933», en <https://www.fotohistorie.com/dannemand-hp-aarhus.html> [última consulta: octubre, 2023].

19 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbumes 19969/2, 19970/2 y 19970/3.

20 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbum 19969/2.

21 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbum 19970/2.

22 Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, álbum 19970/3.



FIG. 6. Interior álbum *Amatar*. Agosto y septiembre de 1923. Archivo UPNA, Fondo Henningsen-Rey, 19970/02-10.

Conclusiones

A veces una pequeña muestra, como es el caso de estos álbumes conservados en el Fondo Henningsen-Rey de la Universidad Pública de Navarra, es suficiente para comprobar cómo un fenómeno, en concreto el fotográfico, muestra una evolución semejante de unos países a otros.

En el caso de Dinamarca, aunque la técnica fotográfica se presentó siempre con un atraso de dos a cinco años con respecto a los países del centro de Europa y tuvo sus particularidades, fue primordial la influencia de los fotógrafos formados en tierras francesas y germanas. De hecho, esta circunstancia provocó que las tipologías de estudios fotográficos, las técnicas, los formatos, el mercado e incluso la estética tanto de los grandes fotógrafos como de los pertenecientes a pequeños núcleos de población fuera muy similar a la que presentan otros grandes fotógrafos europeos coetáneos. No obstante, sí que es cierto que, en otros aspectos, Dinamarca se mostró un poco más avanzada con respecto a algunas regiones europeas, sobre todo en las oportunidades que otorgó a la mujer, pues este fue el perfil que algunos fotógrafos buscaron como operador a principios de siglo XX. En definitiva, son unos álbumes que no solo descubren parte de la riqueza patrimonial fotográfica que produjo Dinamarca, sino que también son un excelente ejemplo del fenómeno globalizador de la fotografía.

Referencias bibliográficas

- BERNER, Marie-Louise (2004), «En profession bliver til. Daguerreotypiets udbredelse 1839-1860», en M. SANDBYE (ed.), *Dansk Fotografi Historie*, Copenhagen, Gyldenhal, pp. 13-38.
- ERLANDSEN, Roger (2000), «Com ho fem. Interacció institucional i arxiu d'imatges als Països Escandinaus», en *2000-Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*, 6 ed., Girona, pp. 9-29.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2007), «Expansión y profesionalización», M. P. SOUGEZ (coord.), *Historia General de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, pp. 69-116.
- HENNINGSEN, Gustav (1990), «Fotografiet i Folkemindeforskningen», en *Folk og Kultur*, pp. 21-67.
- (2015), *Galicia máxica: reportaxe dun mundo desaparecido. Gustav Henningsen, fotografías etnográficas (1965-1968)*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.
 - (2019), *Galicia máxica. Romarías e santuarios: Gustav Henningsen, fotografías etnográficas (1965-1968)*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego.
 - (2020), «Autobiografía de Gustav Henningsen», en *Príncipe de Viana*, 278, pp. 743-760.
- KNUDSEN, Ann Vibeke (2023), «Dansk fotohistorie, 1839-1939. Historiske Fotografier», en <https://www.fotohistorie.com>.
- MEYER, Mette Kia Krabber (2004), «Montage», en M. SANDBYE (ed.), *Dansk Fotografi Historie*, Copenhagen, Gyldenhal.
- MONTOYA ORTIGOSA, Iñaki (2021), «Donación del fondo bibliográfico y documental Gustav Henningsen y Marisa Rey a la Universidad Pública de Navarra», *Príncipe de Viana*, 279, pp. 359-364.
- MORTENSEN, Mette (2004), «Portraet af borgerskabet. Portrækkulturen, 1860-1880», en M. SANDBYE (ed.), *Dansk Fotografi Historie*, Copenhagen, Gyldenhal, pp. 39-61.
- OSCHNER, Bjørn (1986), *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, vols. 1 y 2, Copenhagen, Landsudvalget for indsamling og bevaring af fotografier og dokumentarfilm.
- SANDBYE, Mette (ed.) (2004), *Dansk Fotografi Historie*, Copenhagen, Gyldenhal.
- WOLTERS, Louise (2004), «Et billed ad nationen. Fotografiet spredes, 1880-1900», en M. SANDBYE (ed.), *Dansk Fotografi Historie*, Copenhagen, Gyldenhal, pp. 66-125.

Cinco daguerrotipos recuperados en Aragón y un presunto fraude

Five daguerreotypes recovered in Aragón and a suspected falsification

José Antonio Hernández Latas

Investigador Araid, Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El presente estudio tiene por objeto dar a conocer los cinco retratos al daguerrotipo que han sido recuperados en tiempos recientes, desde 2018 hasta hoy, en el territorio de Aragón. Además, a partir del análisis de los anuncios publicados en la prensa local por los daguerrotipistas, tanto foráneos como locales, que ejercieron su oficio en la ciudad de Zaragoza durante las décadas de 1840 y 1850, caracterizaremos el conjunto de su labor. Como complemento a la presente investigación se han elaborado diferentes tablas con la relación onomástica de los daguerrotipistas identificados, así como cuadros estadísticos referidos a los meses y días de su estancia media en la ciudad, a la evolución de los precios que alcanzaron los daguerrotipos a la venta, así como una relación de aquellos profesionales que impartían lecciones de fotografía y, por último, un plano urbano de geolocalización de sus respectivas ubicaciones. Concluye el estudio la noticia del hallazgo de un daguerrotipo a la venta, presuntamente manipulado, atribuido al fotógrafo local Manuel Hortet.

Palabras clave: Daguerrotipo, Zaragoza, Teruel, Francisco Leygonier, San Juan, Guillermo Díaz, Ernesto Bischoff, Félix Oroz, Manuel Hortet, Mariano Supervía, José María Guillén y Carabantes, Mariano Burrell, Joaquina Párraga, Torre Nueva.

ABSTRACT

The purpose of this study is to present the five daguerreotype portraits that have been recovered in recent times, from 2018 to the present day, in the territory of Aragon. In addition, based on the analysis of the advertisements published in the local press by the daguerreotypists, both foreign and local, who practiced their trade in the city of Zaragoza during the 1840s and 1850s, we will characterize the whole of their work. As a complement to this study, different tables have been prepared with the list of the daguerreotypists identified by their names or surnames, as well as statistical tables referring to the months and days of their average stay in the city, the evolution of the prices reached by the daguerreotypes for sale, as well as a list of those professionals who gave photography lessons and, finally, an urban map with the geolocation of their respective locations. The study concludes with the news of the discovery of a daguerreotype for sale, presumably manipulated, attributed to the local photographer Manuel Hortet.

Keywords: Daguerreotype, Zaragoza, Teruel, Francisco Leygonier, San Juan, Guillermo Diaz, Ernesto Bischoff, Felix Oroz, Manuel Hortet, Mariano Supervia, Jose Maria Guillen and Carabantes, Mariano Burrell, Joaquina Parraga, Leaning Tower.

A pesar de que teníamos constancia documental, a través de las noticias de prensa, de la presencia en el territorio de Aragón durante las décadas de 1840 y 1850 de no menos de una treintena de daguerrotipistas, los escasos ejemplos materiales de su trabajo no han comenzado a aflorar hasta fechas tan recientes como el año 2018. Por fortuna, desde entonces, gracias a la divulgación de los estudios sobre estas primeras piezas halladas, a la labor de instituciones como la Fototeca de la Diputación de Huesca, o al proyecto de investigación Aragón Photo (2018-2021), financiado por el Gobierno de Aragón, hemos conseguido recuperar hasta cinco de esos primitivos retratos al daguerrotipo, que a lo largo de las siguientes páginas tendré ocasión de presentar.

Dejando a un lado las experiencias fotográficas de J. Nicéphore Niépce con el betún de Judea y sus heliografías en la década de 1820, que apenas tuvieron eco fuera de los círculos científicos y académicos, así como la labor de algunos otros esforzados pioneros que quedaron en el camino (Bachten, 2004), es de todos conocido que la difusión del invento de la fotografía tuvo lugar a partir de la presentación pública del procedimiento de Daguerre en la histórica sesión de la Academia de Ciencias de París el 18 de agosto del año 1839. El impacto internacional de la noticia fue extraordinario y en nuestro país, en tan solo unos meses, las ciuda-

des de Barcelona (10 de noviembre) y Madrid (18 de noviembre) acogieron ya sus respectivas primeras experiencias con el daguerrotipo.

En el caso de Aragón, el interés despertado por la noticia no fue menor, como lo prueba el hecho de que tan solo un mes más tarde, septiembre de 1839, en su número inaugural la publicación *La Aurora. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*, en su sección Floresta, se hacía eco del acontecimiento:

Daguerreotipo. Parece que el inventor de este instrumento Mr. Daguerre, ha dado publicidad a los procedimientos que se requieren para la composición del barniz empleado en recibir la impresión de los objetos externos por medio de los rayos de luz que viniendo de estos van a pintarse en el fondo de la cámara oscura.

Apenas unos meses más tarde, una de las populares librerías de la capital zaragozana, la Librería Yagüe, ubicada en la calle nueva del Mercado, nº 5, con fecha de 4 de febrero de 1840 ya tenía a la venta la versión en castellano del manual de Daguerre, traducido del francés por Eugenio de Ochoa con el título *Daguerrotipo, su explicación por Mr. Daguerre* (Imprenta de I. Sancha, 1839). Además, la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, en la sesión de su Junta ordinaria del primero de marzo de 1840, a través de su secretario, Mariano Nogués Secall, se interesó expresamente por el invento del daguerrotipo, e incluso se llegó a plantear su adquisición: «El Sr. Nogués dijo había visto anunciado el nuevo invento del Daguerrotipo, por un precio muy cómodo, y que tal vez convendría que la Academia lo adquiriese»¹ (Romero, 1986: 67). Aunque, como sabemos, dicha adquisición no llegaría a materializarse.

Si bien la condición de Aragón de territorio fronterizo con Francia nos hace sospechar que los primeros daguerrotipistas itinerantes, procedentes del país vecino, pudieron habernos visitado ofreciendo sus retratos ya desde ese mismo año de 1840, el primer testimonio documental que he podido encontrar sobre el particular data de finales de 1842. En dicho año el diario *El Eco de Aragón* (3 de noviembre) publicó una más que interesante crónica acerca de la muestra de «Retratos al Daguerrotipo» llevados a cabo por los artistas foráneos Leygonié y San Juan, «residentes ha poco en esta ciudad», que había tenido lugar en la sala de exposiciones del Liceo Artístico y Literario de Zaragoza, ubicado en el palacio Zaporta. El texto, que por su interés reproduce íntegramente a modo de ilustración, habla de la presencia en la muestra no solo de retratos, sino incluso de vistas. ¿Acaso se encontraría entre ellas alguna vista fotográfica tomada en la propia ciudad de Zaragoza? No cabría descartarlo. Francisco Leygonié, o Leygonier (Sevilla, 1808-1882), como se le suele citar entre los fotohistoriadores, fue un fotógrafo sevillano de familia francesa que con el tiempo establecería su estudio en la capital andaluza. De su socio, en cambio, el tal San Juan, por el momento poco o nada hemos logrado averiguar².

Aunque tenemos la certeza de que no todos los daguerrotipistas itinerantes que visitaron Aragón entre las décadas de 1840 y 1850 se anunciaron en las páginas de la prensa local, lo cierto es que la consulta de diarios como *El Diario de Avisos de Zaragoza*, *El Avisador*, *El Diario de Zaragoza*, *El Zaragozano*, *La Libertad*, *El Saldubense*, *El Eco de Aragón*, *La Templanza*, *El Faro Católico*, etcétera, resulta esencial a la hora de documentar su actividad. Y si, en un primer momento, los retratistas publicitaron sus servicios de un modo anónimo dándose a conocer con lacónicas descripciones del tipo «retratista al daguerrotipo procedente de Francia»

1 Libro de Actas de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, años 1837-1846, pp. 113-114. Agradezco al académico e investigador del CSIC, Wifredo Rincón, el haberme facilitado la consulta del documento original.

2 Quizás la crónica aluda al futuro ceramista Ricardo Sanjuán Taengua, discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, pero se trata tan solo de una hipótesis que por el momento no puedo confirmar.

RETRATOS AL DAGUERREOTIPO.

En la Sala de Exposición de cuadros del Liceo Artístico y Literario, hemos visto algunos retratos y vistas ejecutados por los señores Leygonié y S. Juan, residentes ha poco tiempo en esta ciudad. Teníamos noticia de esta invención debida al extraordinario talento de Mr. Daguer, pero nunca creímos fuese de un efecto tan maravilloso. Los señores Leygonié y San Juan han mejorado con su estudio las lecciones que habían recibido del inventor, y nada hay que comparable sea con la verdad y perfección que se admira en sus obras. Varias son las personas que sabemos se han retratado, y nada puede decirse mas, si es que en ellos se encuentra el verdadero traslado de la naturaleza. Los cuadritos que se presentaron en el Liceo fueron objeto de admiración de los concurrentes, pues el que una sola vez había visto las personas que en ellos estaban retratadas, no dudaba un momento en acertar y designarlos.

No sabemos qué admirar mas en este adelanto, si la semejanza y la perfección en todos sus detalles, á la prontitud conque se ejecuta. En menos de un minuto se encuentra una persona retratada, y puede hacerlo en diferentes dimensiones, pues desde el tamaño de una cuarta, que son los mayores hasta de ahora, pueden tambien hacerse para colocarlos en un águila, existiendo la

misma semejanza en unos que en otros. Tambien pueden hacerse en una sola plancha cuatro ó seis personas retratadas, y todas ellas perfectamente concluidas.

Grande ha sido la aceptación que en todas partes ha tenido este nunca bien ponderado descubrimiento, y no podemos menos de recomendar á los Zaragozanos que los Sres. Leygonié y San Juan saben desempeñarla con la mayor perfección. Muchas son las personas de ambos sexos que ya tienen en su poder los retratos ejecutados por estos artistas, y como otras muchas no tengan noticia de su permanencia, ó de su pronta marcha, no podemos menos de escribirlos para que si quieren conservar un fiel traslado de sus facciones, acudan pronto á ser retratados por los señores Leygonié y San Juan.

FIG. 1. Crónica sobre la exposición de daguerrotipos de Leygonier y San Juan en el Liceo Artístico y Literario de Zaragoza. *El Eco de Aragón* (1842, 3 de noviembre).

o «artista inglés de daguerrotipos», pronto sus nombres y apellidos reclamarán protagonismo en los anuncios comerciales como signo de distinción y prestigio frente a la creciente competencia. Sorprende descubrir la extensa nómina de fotógrafos de diferentes nacionalidades y procedencia que recalaron en nuestro territorio durante estas primeras décadas de existencia del medio fotográfico –más de una treintena de estos retratistas al daguerrotipo–, y, sin embargo, como ya he adelantado, conservamos escasos testimonios materiales de esta primitiva técnica fotográfica.

Después de llevar a cabo sucesivas búsquedas a través de las hemerotecas digitales del Ayuntamiento de Zaragoza, de la Biblioteca Nacional o de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y Deporte, entre otras, he podido elaborar un primer censo de daguerrotipistas, tanto itinerantes como locales, que desarrollaron su actividad eventualmente en el territorio de Aragón durante las décadas de 1840 y 1850. Se trata de algo más de una treintena de pioneros de la fotografía, de entre los cuales podemos conocer los apellidos (y en algunos casos también sus nombres) de veintisiete de ellos. La práctica totalidad de estos daguerrotipistas itinerantes publicitaron su actividad a su paso por la capital, Zaragoza, aunque también se ha podido constatar la presencia de al menos uno de ellos en la ciudad de Teruel, el alemán Ernesto Bischoff (Pérez Sánchez, 2014: 18).

Otro dato relevante a tener en consideración en el caso particular de Zaragoza es la significativa presencia del género femenino en esta relación de retratistas transeúntes durante la primera década de existencia del medio fotográfico, concretamente entre los años 1845 y 1849. Me estoy refiriendo a la sucesiva llegada a la ciudad de hasta cuatro pioneras de la fotografía, que publicitaron su labor en las páginas de los diarios locales bajo las denominaciones respectivas de señora Rodríguez, señora Ayala, Madama Fritz y Madama Senges³.

Expongo a continuación, en forma de tabla, para mayor comodidad de su consulta por parte de los investigadores, la relación onomástica completa de todos estos daguerrotipistas identificados, junto a su cronología y ubicaciones respectivas⁴:

- 3 La **señora Rodríguez**, daguerrotipista de la que no se tenía noticia, estuvo activa en Zaragoza entre 1845 y 1847. Sin embargo, durante su primer año en nuestra ciudad, 1845, se anunciaba en masculino como «el retratista Rodríguez» o «el retratista que vive en el café de las Delicias». Curiosamente, la señora Rodríguez complementaba sus ingresos económicos con la venta de palomas de cría. Por su parte, la oscense **Benita Ayala** (Tardienta, 1824), «discípula del célebre Estevan Mariño, de París», ofreció en 1846 sus servicios en Zaragoza y posteriormente lo hizo en Madrid, ver Santos Felguera (2020: 277 y 402) y <https://www.fotoconnexio.cat/clifford/>. En cuanto a la francesa Marie Agnès Anastasie Clemandot (1807-1876), se anunció en la prensa local zaragozana también durante el año 1846, inicialmente como **Madama Fritz**, de París, y posteriormente como **Madama Britz** (tal vez por un involuntario error tipográfico), haciendo gala de la buena aceptación que sus obras había tenido, tanto en España como en Portugal. Ver Fontanella (1981), García Felguera (2021) y Martí (2021). Por último, en 1849 ejerció en Zaragoza **Madama Senges**, «artista de París en Fotografía», identificada como la aeronauta Madame Bertran de Senges, cuyo método tenía la ventaja de hacer los retratos «en el interior de un salón o estancia elegible y bajo el influjo de la claridad suave que evita a sus concurrentes estar expuestos en las azoteas a la inclemencia de las estaciones». Ver Romero (1991), Hernández Latas (2010), Vega (2017), Agustín y Esteban (2018) y Barroso (2019). Dejamos fuera de esta relación a la zaragozana Polonia Sanz, conocida también como Madama Sanz, daguerrotipista (y pionera de la odontología), activa entre 1845 y 1852, ya que ejerció su oficio fuera del territorio de Aragón (Rodríguez y Sanchis, 2013; Castelao, 2017; Agustín y Esteban, 2018; García Felguera, 2020).
- 4 Incluyo en esta relación tanto a los daguerrotipistas itinerantes como a aquellos que llegaron a abrir sus propios gabinetes fotográficos en la ciudad con idea de permanencia (Díaz, Morera y Garrorena, Sabaté y Hortet). Queda fuera de este listado el daguerrotipista francés Mr. Constant, activo en Navarra y el País Vasco en torno a 1843-1845, de cuya presencia en Zaragoza (López Mondéjar, 1989: 18) nos habíamos hecho eco en trabajos precedentes. Sin embargo, después de revisar exhaustivamente la prensa local zaragozana de esos años no he conseguido encontrar ninguna referencia expresa a su presencia en estas tierras.

Nº	AÑOS	DAGUERROTIPISTAS	UBICACIÓN	CIUDAD
1	1842	Francisco Leygonier y Haubert «Leygonié y San Juan»	Liceo Artístico y Literario, palacio Zaporta	Zaragoza
2	1842	San Juan «Leygonié y San Juan»	Liceo Artístico y Literario, palacio Zaporta	Zaragoza
3	1844	Sr. Robert	Café de Gimeno, Coso	Zaragoza
4	1844-1845	Guillermo Díaz «Sr. Díaz»	Sepulcro, 4	Zaragoza
5	1845	Benjamín Chedufaut	Tívoli Nuevo [calle San Miguel]	Zaragoza
6	1845-1847	Señora Rodríguez	Café de las Delicias, Casa de la fábrica de Cervezas, 3º hab. / San Gil, 26	Zaragoza
7	1846	Benita Ayala «Señora Ayala»	Los Señales, 187, pral. dcha.	Zaragoza
8	1846	Marie-Agnés Anastasie Clemandot «Madama Fritz / Britz»	Arco Cineja, Fonda del Turco	Zaragoza
9	1849	Mme. Senges	Coso, 67	Zaragoza
10	1850	Lorichon, Enrique «Lorichón y Martínez»	Café Suizo, Pº Independencia / Coso, 160	Zaragoza
11	1850	Martínez «Lorichón y Martínez»	Café Suizo, Pº Independencia / Coso, 160	Zaragoza
12	1850	Martí Fallos, Juan «Sr. Martí»	Coso, 160	Zaragoza
13	1850-1853	Guillermo Díaz «Sr. Díaz»	Casa de las Monas, 5ª hab., Coso / Pza. del Pilar	Zaragoza
14	1851-1852	Mr. Anatole	Coso, 41, 3º izda.	Zaragoza
15	1852	Jean Honoré Gairoard «Juan Gairoard»	Café Suizo, pral.	Zaragoza
16	1852	Mr. Monnet	Corporales, 68, 2º	Zaragoza
17	1852	Juan Julián	Café Suizo, Pº Independencia	Zaragoza
18	1852	Louis de Tannyon	Café Suizo, Pº de Santa Engracia	Zaragoza
19	1852	J. A. Franquesa	Paseo de Santa Engracia, Casa del Sr. Marraco	Zaragoza
20	1853	D. Arturo	Pza. San Francisco, 6, Casa de Ballesteros	Zaragoza
21	1853	«Mr. Dubois»	Pza. San Francisco, 6, Casa del General Ortega	Zaragoza
22	1856	Ernesto Bischoff	Fonda de Zapater, 2º, cuarto 5	Teruel
23	1857	Félix Oroz		Zaragoza

Nº	AÑOS	DAGUERROTIPISTAS	UBICACIÓN	CIUDAD
24	1857	Mr. Torres	Arco Cineja, 63, pral. dcha., Fonda del Turco	Zaragoza
25	1858	Emilio Morera «Morera y Garrorena»	Coso, 130	Zaragoza
26	1858	Ángel Garrorena Bernabé «Morera y Garrorena»	Coso, 130	Zaragoza
27	1858	Gregorio Sabaté Férriz	Santa Catalina, 66	Zaragoza
28	1858	Manuel Hortet y Molada	Príncipe, 89	Zaragoza

FIG. 2. Relación de los daguerrotipistas, identificados por sus nombres o apellidos, que trabajaron en Zaragoza y Teruel.

Daguerrotipistas en Zaragoza, geolocalización y algo de estadística

Una lectura detenida del contenido de los anuncios publicitarios contratados en los diarios locales por estos pioneros de la fotografía, junto a la elaboración de unas sencillas tablas estadísticas, así como la geolocalización de sus diferentes emplazamientos en el plano histórico de la ciudad de Zaragoza, permite establecer una caracterización de la labor de estos primitivos fotógrafos a su paso por nuestro territorio, al tiempo que nos invita a desechar algunos lugares comunes utilizados con frecuencia por la historiografía a la hora de referirse a este período fundacional.

Uno de esos lugares comunes, concebido como una hipótesis perfectamente razonable sin embargo, ha sido la recurrente afirmación de que estos primeros fotógrafos recalaron en nuestro territorio, al modo de los feriantes, sobre todo coincidiendo con la celebración de las diferentes fiestas patronales de las distintas localidades. Y, específicamente en el caso de Zaragoza, durante los días en torno al 12 de octubre, con motivo de la festividad del Pilar, y aprovechando el ocasional incremento de visitantes en la ciudad. Sin embargo, cuando se contempla la tabla elaborada a partir de los datos publicados de los días y meses de permanencia de los diferentes daguerrotipistas en la capital del Ebro entre 1842 y 1859, se concluye, en primer lugar, que sus visitas se distribuyen de modo bastante homogéneo a lo largo de los diferentes meses del año, sin que se concentren exclusivamente en el mes de octubre, como se presumía. Es cierto que en dicho mes se constata un ligero incremento del número de daguerrotipistas publicitados, hasta nueve (distribuidos a lo largo de los años de referencia), pero no lo es menos que encontramos cifras bastante similares de hasta siete y seis de estos retratistas transeúntes durante meses como enero, febrero, marzo, abril, mayo o junio. Y que incluso meses de climatología tradicionalmente adversa, como noviembre o diciembre, también llegaron a acoger la presencia de daguerrotipistas.

La explicación es sencilla, la red ferroviaria estatal, que con el tiempo enlazaría las principales capitales de provincia del país, era por aquellos años todavía un proyecto incipiente más que una realidad. Adviértase que, hasta el año 1861, el tren no llegaría hasta la ciudad de Zaragoza. De modo que estos primeros profesionales de la fotografía se veían obligados a desplazarse a bordo de galeras, diligencias y caballerías entre las diferentes provincias y localidades, estableciendo una ruta de proximidad que no les permitía una planificación más ambiciosa en busca de aquellas lejanas poblaciones en las que eventualmente tuviese lugar la celebración de fiestas patronales u otro tipo de acontecimientos de carácter multitudinario.

AÑO	DAGUEROTIPISTAS ITINERANTES	ENERO	FEBR.	MARZO	ABRIL	MAYO	JUJO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCT.	NOV.	DIC.	NÚMERO DE DÍAS	DÍAS DE MEDIA
1852	J.A. Franquesa													9	
1852	Juan Gairoard													20	
1852	Anónimo. Coso, 115													30	
1852	Mr. Monnet													11	
1852	Louis de Tannyon													30	
1852	D. Arturo, París													15	
1853	Mr. Dubois													43	
1854	Anónimo. S. Gil, 81													1-7	
1854	Anónimos. Coso, 41													41	
1855	Café Suizo													8	
1856	E. Bischoff (Teruel)													33	
1857	Arco de S. Roque													54	
1857	Mr. Torres													20	
1858	Anónimo. Carmen, 34													65	
1858	Enseñanza daguerr.													17	23,5

FIG. 3. Tabla estadística confeccionada a partir de los meses y días de estancia de los daguerotipistas itinerantes anunciados en la prensa local de Zaragoza, entre los años 1842 y 1858.

Se han incorporado también a la citada tabla otros datos estadísticos, referidos al número de días de permanencia en la ciudad de cada uno de los fotógrafos, y se ha calculado la media aproximada de días de estancia por fotógrafo resultante en cada una de las dos décadas, la de 1840 y la de 1850. Sin embargo, hay que tomar con cierta precaución estas cifras y contemplarlas solo a modo orientativo, ya que ha resultado prácticamente imposible efectuar un recuento cien por cien fiable y preciso del número de días de cada una de las respectivas estancias, habida cuenta del desigual grado de información y frecuente ambigüedad o vaguedad que ofrecen sobre el particular los diferentes anuncios y reportajes en prensa consultados⁵.

Otra de las informaciones de interés que hemos extraído tras la lectura de todos estos anuncios publicados en los diarios locales es el hecho de que era un uso bastante común entre estos primeros profesionales el impartir lecciones de daguerrotipo y fotografía a todo aquel que pudiera estar interesado (y que, lógicamente, pudiese permitírselo económicamente). Es por ello que algunos de estos daguerrotipistas, entre su variedad de productos y bisutería fotográfica (enmarcaciones de distintos materiales y tamaños, estuches, cajitas, broches, alfileres, medallones, etcétera), disponían también para su venta de cámaras o máquinas de daguerrotipos, así como de los productos químicos y materiales necesarios al efecto. De entre la larga treintena de daguerrotipistas que dejaron testimonio de su presencia en la prensa escrita, nada menos que catorce de ellos se ofrecían a revelar los secretos de su oficio. No debería resultarnos extraño, ¿qué sentido tendría mantener celosamente oculta la fórmula del procedimiento del daguerrotipo cuando ya en su primer año de existencia, 1839, se habían publicado en España hasta tres versiones distintas del manual de Daguerre traducidas al castellano? (Kurtz, 1996).

Con respecto a los precios de los retratos al daguerrotipo, su análisis resulta complejo, ya que apenas alguno de los anunciantes especifica sus tarifas según el formato o tamaño de la placa. Por otra parte, existían notables diferencias de precio entre unos y otros profesionales, según incorporaran a sus tarifas el precio de los daguerrotipos con o sin enmarcación. En todo caso, dentro de los precios publicitados, parece que los formatos más comunes a la venta fueron los de $\frac{1}{4}$ y $\frac{1}{2}$ de placa. Y lo que sí puede concluirse a la vista de los precios mínimos de los daguerrotipos es que con el paso de los años estos fueron abaratándose, sobre todo a partir de la industrialización de la fabricación de placas de daguerrotipos por parte de algunas casas europeas (Gaudin, Madelain, Hunziker, Spiro, etcétera). Así pues, de los iniciales 40 o 50 reales de vellón que costaba el formato más económico a inicios de la década de 1840, al final de la década de 1850 su precio llegó a descender hasta los 12 reales de vellón (aunque 20 rv era el precio habitual para estos formatos más económicos).

Justamente la comparación entre los precios de venta al público de estos primeros daguerrotipos y los establecidos para las primeras fotografías sobre papel comercializadas en nuestra ciudad, algo más elevados, pone de nuevo en cuestión otro lugar común frecuentemente argumentado como una de las razones del declive del procedimiento de Daguerre sobre plancha de cobre, un material más costoso, en beneficio del más ventajoso y económico de la fotografía en papel⁶. Es

5 En algunos casos los anuncios llegan a mostrar bastante concreción sobre los días de estancia previstos por el fotógrafo, con frases del tipo: «por toda la semana», «durante quince días». Sin embargo, otros utilizan términos más ambiguos, del tipo «de paso por unos días», y los hay también que no ofrecen ninguna información al respecto y, en ese caso, hay que recurrir a hacer la cuenta de los días que transcurren entre la fecha del primer y último anuncio publicado por dichos fotógrafos.

6 La otra de las razones fundamentales que explican el progresivo abandono de la técnica del daguerrotipo por la fotografía en papel resulta en cambio irrefutable, y hace referencia a la posibilidad que ofrecía esta última de realizar múltiples copias a partir de sus negativos. Algo que no era posible mediante el daguerrotipo, pieza única (positivo y negativo) sin posibilidad de realizar copias, que no fueran en forma de estampa o grabado.

posible que así fuera con el paso del tiempo, pero sin lugar a duda, a comienzos de la década de 1850, la fotografía en papel era el procedimiento más moderno y novedoso y, como todos sabemos, la exclusividad y la novedad también tienen un precio. Así, no debe sorprendernos que, por poner un ejemplo, en 1853 el francés Mr. Dubois comercializara en Zaragoza sus daguerrotipos a partir de 30 rv, mientras que el precio mínimo de sus retratos sobre papel era de 100 rv.

AÑOS	DAGUERROTIPISTAS ITINERANTES	LECCIONES DE FOTOGRAFÍA	PRECIO MÁXIMO DAGUERROTOPO	PRECIO MÍNIMO DAGUERROTOPO
1844	Anónimo francés			
1844	Sr. Robert		60 rv	40 rv
1845	Sr. Díaz		54 rv	34 rv
1845	Anónimo. Soledad, 1		50 rv	40 rv
1846	Señora Ayala		40 rv	
1847	Anónimo, París		60 rv	50 rv
1849	Madama Senges		50 rv	40 rv
1850	Lorichón y Martínez		40 rv	30 rv
1851	Anónimo. Coso, 41		50 rv	40 rv
1851-1852	Mr. Anatole			
1852	Juan Julián		80 rv	24 rv
1852	Juan Gairoard		80 rv	30 rv
1852	Mr. Monnet		80 rv	30 rv
1852	D. Arturo			20 rv
1852	J.A. Franquesa. Coso, 115			30 rv
1853	Mr. Dubois			30 rv
1854	Anónimo. S. Gil, 81		320 rv	160 rv
1854	Anónimos. Coso, 41		90 rv	8 rv
1855	Anónimo. Café Suizo			
1856	Ernesto Bischoff		60 rv	20 rv.
1857	Anónimo. Arco S. Roque		120 rv	12 rv
1857	Mr. Torres		80 rv	16 rv
1858	Anónimo. Carmen, 34			20 rv
1858	Enseñanza daguerrotipo			
AÑOS	GABINETES FOTOGRAFICOS	LECCIONES DE FOTOGRAFÍA		
1850-1853	Guillermo Díaz		40 rv	20 rv
1858-1890	Gregorio Sabaté			20 rv
1858	Morera y Garrorena			20 rv
1859-1887	Manuel Hortet			

FIG. 4. Tabla de precios máximo y mínimo de los daguerrotipos comercializados por los daguerrotipistas anunciados en la prensa zaragozana e identificación de aquellos profesionales que a su vez impartían lecciones de fotografía [seleccionados en color beige].

Por último y como complemento a las tablas estadísticas confeccionadas a partir de las direcciones consignadas en los anuncios por estos daguerrotipistas que desarrollaron su actividad en la ciudad de Zaragoza, he elaborado un plano de geolocalización de los mismos, que arroja igualmente bastante claridad acerca de la distribución espacial de estos emplazamientos dentro del entramado urbano. Así, las distintas localizaciones se organizan fundamentalmente en torno a dos grandes ejes, norte-sur y este-oeste. El primero transcurre entre la populosa calle D. Jaime I (antiguo Cardo de la Cesaraugusta romana)⁷ y el moderno paseo de la Independencia. Y el segundo, que lo atraviesa perpendicularmente, lo ocupa la avenida del Coso (antiguo límite amurallado de la urbe romana). En consecuencia, el amplio espacio público en el que confluyen ambos ejes, la plaza de la Constitución, fue el entorno predilecto escogido por estos profesionales a lo largo de estas dos décadas, 1840 y 1850, en el que aposentarse durante sus visitas ocasionales.

En este periodo en el que todavía no se han inaugurado los primeros gabinetes estables de la ciudad (sucederá inmediatamente, a partir del año 1858), los concurridos cafés de la ciudad jugaron un papel esencial a la hora de acoger a estos retratistas transeúntes y proporcionarles un modesto espacio en el que poder exhibir públicamente sus trabajos y llegar a acuerdos con sus potenciales clientes. Cafés como los de Gimeno y de la Reunión en el Coso, o de las Delicias y Suizo en el paseo de la Independencia, fueron establecimientos frecuentemente utilizados por buen número de estos profesionales⁸. Hay que pensar que todavía a mediados del siglo XIX los cafés disponían de alojamientos en las plantas superiores del local, o incluso en el mismo edificio, que eran comúnmente alquilados a viajeros y todo tipo de comerciantes.

(1º) Retrato al daguerrotipo por el fotógrafo local Gregorio Sabaté, ca. 1858⁹

A finales del año 2018, a través del conservador del Instituto del Patrimonio Cultural de España y amigo, Carlos Teixidor, recibí la noticia de la aparición en una subasta de Madrid de un daguerrotipo realizado por uno de los primeros gabinetes fotográficos zaragozanos. Teixidor me advertía, eso sí, de que la imagen, presumiblemente un retrato, estaba perdida prácticamente por completo. Por fortuna, en cambio, en su reverso, se conservaba intacta la etiqueta litografiada del estudio zaragozano en el que fue realizado. Así pues, y aunque la satisfacción no sería completa, nos encontrábamos por fin ante el primer testimonio recuperado, por el momento, de esta técnica pionera en Aragón.

Tras efectuar la correspondiente puja durante la subasta pública llevada a cabo en Madrid por la casa de subastas de Juan Naranjo, y gracias a la complicidad de un coleccionista particular zaragozano experimentado en este tipo de lides, pudimos adquirir por un precio más que razonable el que, hoy por hoy, podemos considerar el primer daguerrotipo recobrado en nuestro territorio. Definitivamente un testimonio impagable que nos permitiría profundizar en el estudio de los orígenes de la fotografía en Zaragoza.

7 La vía natural de entrada desde el norte de las diligencias a la ciudad a través de la puerta del Ángel.

8 Para un mayor conocimiento de estos establecimientos zaragozanos y su historia, consultar la publicación de Mónica Vázquez Astorga (2015), *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, IFC.

9 Extracto aquí parte del contenido del artículo que publiqué en *Heraldo de Aragón*, suplemento Artes & Letras, con fecha de 31 de enero de 2019.

Nº	AÑO	DAGUERROTIPISTAS TRANSEÚNTES	LOCALIZACIÓN
1	1842	Leygonié y San Juan	Liceo Artístico y Literario, palacio Zaporta
2	1843	Gabinete de estatuas de cera	Plaza de Estrévedes
3	1844	Artista del daguerreotipo procedente de Francia	Coso, 17, Casa de Lloré
4	1844	Sr. Robert	Coso, Café de Gimeno
5	1845	Benjamín Chedufaut	Tiboli Nuevo [calle San Miguel]
6	1845	Artista inglés de daguerreotipo	Coso, enfrente de la fuente, Casa de Lambert, 2º cuarto
7	1845	Guillermo Díaz	Sepulcro, 4
8	1845	Retratista al daguerreotipo	Soledad, 1 [a] / Muestras en el Café de la Reunión [b]
9	1845-1846	El retratista Rodríguez / Señora Rodríguez retratista	Café de las Delicias, Casa de la fábrica de Cervezas, 3º hab.
10	1846	Señora Ayala retratista	Los Señales, 187, Pral. dcha.
11	1846	Madama Fritz de París	Arco Cineja, Fonda del Turco
12	1847	La retratista del Café de las Delicias [Sra. Rodríguez]	San Gil, 26
13	1847	Retratista llegado de París y Barcelona	Fonda de Diligencias Postas Peninsulares
14	1849	Madama Senges, artista de París	Coso, 67
15	1850	Sres. Lorichon y Martínez	Café del Suizo, Pral. [a] / Coso, 160 [b]
16	1850	Sr. Martí	Coso, 160
17	1851-1852	Mr. Anatole, artista de París	Coso, 41, cuarto 3º izda
18	1852	Juan Julián retratista	Café Suizo
19	1852	J. A. Franquesa	Paseo de Santa Engracia, casa del Sr. Marraco, 3º hab. [a] / Coso, 115, esquina a la calle de Urrea, 2º hab. [b]
20	1852	Juan Gairoard, Ateneo de París	Casa del Café Suizo, pral.
21	1852	Mr. Monnet, retratista francés	Corporales, 68, 2º
22	1852	Louis de Tannyon, fotógrafo de la Sociedad Oriental de BB.AA.	Café Suizo
23	1853	D. Arturo, artista de París	Plaza de San Francisco, Casa de Ballesteros, 4º hab.
24	1853	Mr. Dubois	Plaza de San Francisco, Casa del General Ortega, 2º piso
25	1854	Retratista anónimo	San Gil, 81, pral. (antes en Fonda de las Cuatro Naciones)

Nº	AÑO	DAGUERROTIPISTAS TRANSEÚNTES	LOCALIZACIÓN
26	1854	Retratos al daguerreotipo	Coso, 41, cuarto 3º
27	1855	Pintor al daguerreotipo	Café Suizo (antes San Gil, 81)
28	1857	Retratista anónimo	Coso en el arco de S. Roque, Casa de S. Camilo, 4ª puerta, 2º (antes Casa de D. Juan Romeo, junto a plaza del Ecce Homo)
29	1857	Mr. Torres	Arco de Cineja, 63, pral. dcha., Fonda del Turco
30	1858	Daguerrotipo. Retratos fotográficos	Calle del Carmen, 34, hab. Pral. (junto a la plaza)
31	1858	Enseñanza del Daguerrotipo, fotógrafo formado en París	Contamina, 51, 3ª habitación
Nº	AÑO	GABINETES FOTOGRÁFICOS	LOCALIZACIÓN
32	1850-1853	Guillermo Díaz	Coso, Casa de las Monas, habitación 5ª
33	1858	Morera y Garrorena	Coso, 130
34	1858-1890	Gregorio Sabaté	Santa Catalina, 66
35	1859-1887	Manuel Hortet	Príncipe, 89

FIG. 5B. Correspondencia numérica de los fotógrafos transeúntes y gabinetes estables que realizaron daguerrotipos en Zaragoza, décadas de 1840 y 1850.



FIG. 6. Anverso y reverso del daguerrotipo con la imagen desvanecida, realizado por Gregorio Sabaté en Zaragoza, ca. 1858. Colección del autor.

A pesar de establecer su gabinete fotográfico en la ciudad de Zaragoza, Gregorio Sabaté era originario de la cercana población de Villanueva de Gállego. Hace algunos años, con la ayuda del párroco de la iglesia del Salvador de dicha localidad, Fernando Urbiola, hallamos en su archivo la partida de bautismo del fotógrafo. Por ella sabemos que nació un 9 de mayo del año 1827. Fue bautizado con el nombre de Mariano Gregorio y era hijo de Pedro Sabaté y Elena Ferriz, el primero natural de Vilella Baja (Tarragona) y ella de Mediana de Aragón (Zaragoza), aunque sus abuelos maternos, Mariano y Josefina Mainar, también eran naturales de Villanueva de Gállego.

Ya desde 1852, en Salamanca, Sabaté había comercializado retratos al daguerrotipo¹⁰, mientras ejercía como profesor de caligrafía y teneduría de libros. Sin embargo, no tenemos constancia documental de su presencia en nuestra ciudad hasta 1858. Dicho año, según el diario zaragozano *El Saldubense*, abrió una academia de enseñanza privada en la calle Santa Catalina, 66, 2º piso. En ella, además de ejercer labores de dirección, impartía a los distintos grupos de alumnos lecciones de caligrafía, taquigrafía y contabilidad mercantil. Por si esto fuera poco, según consta en la información de prensa, la academia amplió su oferta docente con lecciones teórico-prácticas de inglés y francés.

Pronto, el emprendedor Sabaté incorporó a dicha academia un gabinete de fotografía y daguerrotipo, en el que anunciaba retratos sobre papel, cristal y «placa con cuadro», es decir, daguerrotipos. Dicho gabinete, o espacio habilitado dentro del local de la academia, permanecía abierto exclusivamente durante las horas de luz diurna, es decir, de 10 a 16 h. Y, lo que resulta más interesante, ya desde el primer momento Sabaté ofertaba e impartía lecciones de fotografía y daguerrotipo.

La iniciativa del todavía profesor Sabaté debió tener una muy buena acogida, puesto que, en apenas unos meses (junio de 1859), decidió sacar el gabinete fotográfico fuera del local de la academia y establecerse de modo independiente en el Paso de Torreseca, 5, un callejón anexo al Coso, ubicado justo detrás de la popular Fonda de las Cuatro Naciones. Allí, junto a los retratos al daguerrotipo y fotografías sobre papel y cristal, publicitaba un amplio surtido de «Grupos y vistas de todos los tamaños, retratos para cartas, estereóscopos, guardapelos, sortijas y dijes de reloj...». Además, afirmaba haber recibido de sus proveedores en París «un elegante surtido de todo lo más moderno en cuadros, cajas, alfileres, medallones y estuches forrados en terciopelo y piel, para contener dichos retratos». El horario en esta ocasión tenía mayor intención comercial y se ampliaba de 8 de la mañana a 6 de la tarde.

El negocio fotográfico durante sus primeros años debió funcionar viento en popa, puesto que en fecha indeterminada, a comienzos de la dé-



FIG. 7. Detalle de la etiqueta impresa del «Gabinete de Retratos de G. Sabaté», adherida en el reverso del daguerrotipo.

10 Ver sus anuncios publicados en la *Revista Salmantina* de 8 de abril y 13 de mayo de 1852.

cada de 1860, Sabaté abrió un segundo gabinete, en esta ocasión en la calle Don Jaime I, 44. Y, aunque conocemos algunos retratos en cuyo reverso se anuncian ambos gabinetes fotográficos bajo el enunciado «Establecimiento Fotográfico de G^o. Sabaté», pronto tuvo que ceder la dirección y gestión de ese segundo gabinete de la calle Don Jaime I a su cuñado, E. Espinosa, según nos da a entender el reverso de una tarjeta de visita fotográfica encontrada recientemente en una colección particular zaragozana.

El fotógrafo villanovense permaneció al frente de su gabinete del Paso de Torreseca hasta la década de 1870, en que se trasladó a un nuevo gabinete, ubicado en las proximidades, concretamente en la calle del Coso, 13, 4^o piso, frente al desaparecido Arco de San Roque (en el antiguo edificio que hoy ocupa el Hotel Oriente). Desde entonces y, al menos hasta el año 1890, es decir, hasta un año antes de su fallecimiento, encontramos el gabinete activo en los sucesivos registros de los anuarios del comercio.

Gregorio Sabaté Férriz fallecería a la edad de 64 años, en su domicilio de la calle Morería, 18, la tarde del 15 de noviembre de 1891 a consecuencia de una «pulmonía catarral», y fue enterrado en el cementerio de Torrero. En el momento de su fallecimiento estaba casado con Vicenta Espinosa, natural de Madrid, y dejaba de este matrimonio seis hijos, de nombres Pilar, Carmen, Petra, Elisa, María y Vicente. Sabemos también que sus hijas Petra y María casarían respectivamente con los hermanos Escolá, Lucas y Salvador, el primero también fotógrafo y el segundo pintor. Y, a pesar de lo que se podría presumir, no fue su suegro, Gregorio Sabaté, quien inició o formó al fotógrafo Lucas Escolá en el oficio, sino Venancio Villas, según rememoraré, años más tarde, el propio Escolá.

(2^o) Retrato del futuro obispo Mariano Supervía, ca. 1859

Tres años más tarde, en 2021, el proyecto de investigación Aragón Photo¹¹ rescató el retrato al daguerrotipo del que fuera obispo auxiliar de Zaragoza y obispo diocesano de Huesca, Mariano Supervía Lostalé (Tauste, 1835 – Huesca, 1918). Se trataba de un daguerrotipo inédito, datado hacia 1859, que se constituía en el segundo testimonio material hallado en Aragón hasta ese momento de esta técnica fotográfica pionera. Aunque se desconoce la autoría del fotógrafo o estudio fotográfico local en el que fue tomado dicho retrato, las investigaciones de las marcas a punzón sobre la placa de cobre, bañada en plata, han evidenciado su relación con el fabricante de placas parisino Alexis Gaudin.

El hallazgo de este segundo daguerrotipo había tenido lugar con motivo de la catalogación y digitalización de las fotografías históricas de una colección zaragozana, con raíces o antecedentes familiares en Tauste (Zaragoza) que conserva el archivo documental y colección fotográfica de los hermanos Supervía, Mariano y Miguel. El primero, doctor en Teología, obispo auxiliar de Zaragoza y obispo diocesano de Huesca. Y, el segundo, Miguel, canónigo arcediano de la catedral de Huesca y fotógrafo *amateur*.

Entre las piezas más destacadas de dicha colección fue hallado un daguerrotipo en bastante buen estado de conservación, a pesar de no conservar su estuche o enmarcación de protección. En dicho retrato el entonces joven Mariano Supervía Lostalé posa como doctor en Teología, con la toga y muceta. Su mano diestra luce un anillo pintado en oro, tal vez símbolo de su ordenación sacerdotal o incluso del grado de doctor. Su mano izquierda reposa sobre varios

11 Proyecto ref. LMP37_18, obtenido en la *Convocatoria de subvenciones para el desarrollo de proyectos de I+D+I en líneas prioritarias de la RIS3 Aragón y de excelencia de carácter multidisciplinar para el período 2018-2021, cofinanciada con el programa operativo FEDER Aragón 2014-2020*.

volúmenes de libros, en los que descansa el birrete académico, cuyo pináculo también está pintado en oro.

Dado que el daguerrotipo había perdido su enmarcación y posibles distintivos originales, no disponemos de información sobre el estudio o gabinete fotográfico en el que fue tomado dicho retrato, pudiendo ser uno de los gabinetes estables, bien de Zaragoza, bien incluso de Valencia, donde cursó el grado de doctor en Teología. Pero también pudo haber sido tomado por alguno de los daguerrotipistas itinerantes que visitaron cualquiera de las dos ciudades.

La datación propuesta para este retrato al daguerrotipo es de hacia 1859, teniendo en consideración que fue en dicho año cuando Mariano Supervía fue ordenado sacerdote y que en dicho retrato luce ya su anillo sacerdotal. En cuanto al tamaño de la placa, se trata de un tamaño importante, nada menos que $\frac{1}{2}$ placa, concretamente 15,6 x 12 cm. Si recuperar muestras materiales de esta técnica fotográfica pionera resulta enormemente difícil, más lo es recuperar daguerrotipos en buen estado de conservación, como es el caso que nos ocupa, y con unas dimensiones tan importantes.

Pero además, el retrato al daguerrotipo de Mariano Supervía todavía escondía algún importante secreto. Observándolo detenidamente, con lentes de aumento, descubrimos en el ángulo inferior derecho la marca del punzón sobre la plata que responde a la siguiente descripción: Una roseta de 6 pétalos y un *Agnus Dei* entre dos medias lunas, junto a la inscripción: «DOUBLE / A. GAUDIN / 30 [quilates]».

Tanto los distintivos como la firma en la incisión a punzón resultaban inequívocos, se trataba de una placa en cobre, bañada en plata de 30 quilates, fabricada por el fotógrafo parisino y comerciante Alexis Gaudin (1816-1894). Dicha inscripción nos invitó a pensar en un primer momento en el propio Gaudin como autor del retrato de Mariano Supervía. Sin embargo, tras la consulta con el experto en la biografía y obra de los hermanos Gaudin, el fotohistoriador francés Denis Pellerin, descartamos su autoría. Alexis Gaudin, que durante un tiempo fue retratista, posteriormente director de la prestigiosa revista *La Lumière* y que, finalmente, se dedicó de lleno a la fotografía estereoscópica junto a su hermano Charles, fue uno de los principales exportadores, tanto a los Estados Unidos como a Europa, de sus placas para daguerrotipos, que comercializaba desde el número de 7 de la rue de la Perle, en París. Así pues, en opinión de Pellerin, la placa al daguerrotipo, en efecto, fue elaborada en la fábrica de Alexis Gaudin, pero el retrato debió ser realizado



FIG. 8. Retrato al daguerrotipo de Mariano Supervía Lastalé (Tauste, 1835 – Huesca, 1918), sacerdote y doctor en Teología. Autor anónimo, ca. 1859. Colección particular, Zaragoza.

por algún daguerrotipista que se abastecía de dichas placas ya preparadas, bien en Zaragoza, bien en Valencia.

El estudio y datación cronológica de las marcas de platero de los daguerrotipos ha experimentado un importante auge en los últimos años, y precisamente la datación propuesta del retrato al daguerrotipo zaragozano, en torno al año 1859, resulta perfectamente compatible con la cronología establecida para esta tipología de marca de punzón por los especialistas Gabriele Chiesa y Paolo Gosio en su publicación *Daguerrotype Hallmarks* (2020), que en el caso de «A. Gaudin Double» sitúan en torno a 1856.



FIG. 9. Detalle de la marca a punzón sobre la placa (áng. inf. dcho.) del fabricante y fotógrafo parisino Alexis Gaudin.

(3º) Retrato de José María Guillén y Carabantes por Guillermo Díaz, 1844

Bien dicen que no hay dos sin tres. Precisamente la divulgación del hallazgo de estos dos primeros daguerrotipos y su descripción técnica, a través de diferentes artículos publicados desde entonces, fue lo que propició la aparición de este excepcional tercer retrato al daguerrotipo¹², ya que fue la familia propietaria de esta singular pieza quien se puso en contacto conmigo, invitándome a conocerlo y ofreciéndome todas las facilidades para que pudiera estudiarlo con detenimiento.

Afortunadamente, el nuevo retrato al daguerrotipo no solo conservaba su imagen en bastante buen estado, sino que además conservaba la enmarcación original de época y la etiqueta impresa adherida al dorso, que identificaba al fotógrafo autor del retrato, un tal «Señor de Díaz», y databa el daguerrotipo con absoluta precisión, un 28 de noviembre del año 1844. Tan solo cinco años después de que Daguerre diera a conocer su trascendental invento ante la Academia de las Ciencias de París.

El varón de mediana edad que adopta una elegante pose napoleónica para su retrato era José María Guillén y Carabantes, quien por aquel entonces contaba alrededor de treinta y cinco años de edad y ejercía como procurador de los Tribunales. Era natural de Javierrelatre (Huesca) y fue hijo de Pedro Nolasco Guillén, a su vez procurador de la Real Audiencia de Aragón, y de Juana Carabantes. Por la edad que el retratado llegó a alcanzar en el momento de su

12 El estudio de este tercer daguerrotipo, del que ofrezco aquí un amplio resumen, fue publicado en primicia por la revista *Rolde de Estudios Aragoneses*, ver Hernández Latas (2022).

fallecimiento (72 años), que tuvo lugar en Zaragoza, un sábado 26 de noviembre de 1881, podemos deducir que había nacido en torno a 1809. En el momento de su deceso habitaba en la calle Contamina, 2, y era viudo en primeras nupcias de Serafina Pérez Navarro, con quien no había tenido descendencia.

Además, según reza la breve necrológica publicada en su memoria por *El Diario de Zaragoza*, José María Guillén fue individuo de los Colegios de Abogados y Procuradores y «había ejercido los cargos de consejero y diputado provincial y teniente de alcalde».

En cuanto al autor del daguerrotipo que nos ocupa, el Sr. Díaz, su caso resulta particularmente interesante, puesto que según consta en la etiqueta adherida al retrato de José María Guillén y Carabantes, dicho daguerrotipo fue tomado en Zaragoza un 28 de noviembre de 1844 y, sin embargo, su primer anuncio en la prensa no aparecerá publicado hasta el 16 de mayo del año 1845 (*Diario de Avisos de Zaragoza*). Lo que vendría a demostrar que la presencia en nuestra ciudad de algunos de estos primeros fotógrafos no siempre, ni necesariamente, dejó huella en las páginas de la prensa local.

Si leemos con detenimiento la etiqueta estampada por una elegante orla de ánforas de inspiración clásica, podemos obtener valiosa información sobre el propio procedimiento fotográfico. Ya que, en la misma, no solo se consignó con esmerada caligrafía la localidad, día y mes en que fue tomado el retrato de José María Guillén, sino que se registró incluso el tiempo de exposición que fue empleado en la toma, «30 segundos», y la hora precisa en la que fue realizada, «la una del día», como confirma la luz cenital que ilumina perpendicularmente el rostro del retratado y provoca marcadas sombras en sus párpados superiores, bajo su nariz y barba.

El hecho de que la etiqueta impresa estuviera preparada con estos espacios en blanco, en los que relle-



FIG. 10. Retrato al daguerrotipo del procurador José María Guillén y Carabantes (Javierrelatre, Huesca, ca. 1809 - Zaragoza, 1881) por Guillermo Díaz, 1844. Colección particular, Madrid.



FIG. 11. Detalle de la etiqueta impresa del «Gabinete Fotogénico del Señor de Díaz», adherida en el reverso de la enmarcación.

nar a mano tanto la localidad como el resto de información a la que acabo de hacer referencia, indica bien a las claras que nos encontramos ante un retratista itinerante, que ofrecía sus servicios también en otras ciudades.

No disponemos, en cambio, de información precisa acerca del enclave urbano en el que eventualmente Díaz emplazó, ese 28 de noviembre de 1844, la infraestructura de su gabinete fotogénico, que por aquel entonces debía consistir en poco más que una sábana blanca, que hacía de telón de fondo, una silla para garantizar la inmovilidad del retratado, una cámara para daguerrotipos sustentada por un trípode y un laboratorio, tal vez portátil. Pero el anuncio publicado en el *Diario de Avisos de Zaragoza*, unos meses más tarde, el 16 de mayo de 1845, ya convoca a los posibles futuros clientes de Díaz en el edificio de la calle del Sepulcro, número 4, frente a la casa del Sr. Ezmir.

Tras consultar la Hemeroteca Municipal de Zaragoza, constaté la presencia del Sr. Díaz en la capital del Ebro en los meses de mayo y septiembre de 1845 y, tras un importante paréntesis de tiempo sin noticias de su presencia, de nuevo desde octubre de 1850 y consecutivamente durante los años de 1851, 1852 y 1853. En esta segunda etapa, a partir de 1850, Díaz cambiará la ubicación de su gabinete a la desaparecida Casa de las Monas, habitación número 5, en el Coso, junto a la Audiencia.

Sobre la razón que justifica esa prolongada ausencia de noticias acerca de su gabinete fotogénico, entre 1845 y 1850, el mismo fotógrafo se encargó de informar a sus antiguos y potenciales nuevos clientes en un anuncio publicado en el mismo diario, con fecha de 11 de octubre de 1850:

RETRATOS AL DAGUERROTIPO. Con colorido o sin él / El Sr. Díaz, Artista Español, que por espacio de 4 años ha estado padeciendo una penosa enfermedad, repuesto hoy de ella vuelve a ejercer su antigua profesión, y tiene el honor de ofrecer nuevamente al culto pueblo zaragozano su Gabinete Fotográfico, establecido en la calle del Coso, casa llamada de las Monas, 5ª habitación.

Pero, ¿cuál podía ser esa penosa enfermedad a la que Díaz hace referencia y que le tuvo postrado por espacio de cuatro años? En un intento de resolver el misterio, al tiempo que tratar de encontrar algo de información acerca de su origen y antecedentes familiares, consulté en el Archivo del Ayuntamiento de Zaragoza los libros de Defunciones, a partir del año 1853, teniendo en cuenta que la última noticia hallada en prensa sobre Díaz databa del 12 de octubre de dicho año. Por fortuna, en el libro de Defunciones del año 1854, página 95, nº 13, hallé su acta de defunción en la que obraba la información que paso a transcribir:

Zaragoza a veintiocho de Marzo de mil ochocientos cincuenta y cuatro. Hoy ha muerto Guillermo Díaz, natural de Aranjuez, provincia de Madrid, de edad cuarenta y cuatro años, su estado casado con Pascuala Abadía de Tardienta, provincia de Huesca. De profesión Retratista. Su enfermedad borbulo [sic.]. Testamento no hizo. Vivía en la calle de Zurradores [actual Juan Porcell], nº 49, entresuelo. Se ha enterrado en el Campo Santo de esta ciudad.

El hecho de estar domiciliado en Zaragoza, en la antigua calle Zurradores, y estar casado con una aragonesa, junto a su constante presencia en Zaragoza, especialmente entre los años 1850 y 1853, invita a pensar en un posible establecimiento definitivo del retratista en nuestra ciudad durante sus últimos años de vida. En cuanto a la enfermedad que propició su deceso, probablemente se refiera a un vólvulo o torsión y obstrucción intestinal, que presumo habría sido también la causa de su postración durante esos cuatro años de inactividad profesional.

Para concluir, según aparece publicado en el diario *El Avisador*, con fecha de 11 de octubre de 1852, aunque Guillermo Díaz seguía ejerciendo como retratista en su gabinete fotográfico

de la Casa de las Monas, con motivo de las fiestas patronales, al parecer, se había reconvertido en feriante, instalando una caseta en plena plaza del Pilar dedicada a la venta de figuritas de arcilla cocida. Con la venta de cada figurita, además, se entregaba un boleto para una posterior rifa de diferentes lotes de regalos, entre los que, naturalmente, no podía faltar el obsequio de un retrato al daguerrotipo. Dicho anuncio se repetiría un año más tarde (12 de octubre de 1853), aunque en formato algo más breve, y en él podemos leer ya el rótulo que identificaba la garita: «Grandes Regalos del Sr. Díaz».

(4º y 5º) Retratos de Mariano Burrell y Joaquina Párraga, 1844

A comienzos del verano de 2023, mientras tenía ya ultimada esta ponencia, conversando con Esteban Ania, fotógrafo colaborador durante las últimas décadas de la Fototeca de la Diputación de Huesca, descubrí para mi sorpresa que dicha institución conservaba entre sus fondos dos daguerrotipos recientemente aparecidos en un altillo o desván del antiguo comercio El Fénix, actual casa Mariano, en la localidad oscense de Torres del Obispo. Los dos daguerrotipos, retratos de Mariano Burrell Gascón (1811-1898) y Joaquina Párraga Jáuregui, fueron realizados en París en 1844, según puede leerse en las respectivas notas manuscritas que se conservaban en los reversos de sus enmarcaciones. Los retratos tienen formato de ¼ de placa y cada uno de ellos costó 20 pesetas (80 reales de vellón).

Ya en 2019 Jorge Mur, comisario de la exposición *Andrés Burrell, la aventura de la imagen. Un fotógrafo de Torres del Obispo a finales del siglo XIX*, que tuvo lugar en el Espacio Pirineos, Graus (Huesca), cita en el catálogo-dossier digital de la muestra la existencia de los retratos al daguerrotipo de los abuelos de Andrés Burrell Sopena (1874-1956), un destacado fotógrafo *amateur*, a cuya obra se había dedicado la exposición en la localidad altoaragonesa. Según



FIG. 12. Retratos al daguerrotipo de Mariano Burrell Gascón (1811-1898) y su esposa, Joaquina Párraga Jáuregui. Autor anónimo, París, 1844. Fototeca de la Diputación de Huesca.

parece, con la intención de obtener copias en papel fotográfico de los retratos al daguerrotipo de sus abuelos, hacia finales del siglo XIX, Andrés Burrell realizó copias fotográficas de los daguerrotipos cuyos negativos sobre placa de vidrio al gelatino-bromuro se conservan en el legado de la familia Burrell. En dicha publicación, Mur reproduce incluso la placa negativa (positivada digitalmente) de la copia del retrato al daguerrotipo de Mariano Burrell y Gascón. Sin embargo, los daguerrotipos originales no pudieron ser exhibidos en la muestra de Graus, ni reproducidos en la publicación, ya que no fue hasta un tiempo después que, como digo, serían encontrados por la familia.

Tanto el conjunto del legado fotográfico de Andrés Burrell Sopena (alrededor de 300 placas negativas al gelatino-bromuro y al colodión), como los daguerrotipos parisinos, fueron depositados sucesivamente por la familia en la Fototeca de la Diputación de Huesca, que llevó a cabo un proceso de digitalización, catalogación y adecuación museística de los fondos. En el caso específico de los dos daguerrotipos, en 2020 se encargó su limpieza y restauración a la empresa CAAP (Conservación Acceso Archivos Patrimoniales), en la persona del restaurador y conservador Jesús Cía Zabaleta.

De los dos retratos al daguerrotipo, el que peor estado de conservación presentaba fue el del varón, Mariano Burrell Gascón, ya que mostraba el vidrio de protección quebrado y, en consecuencia, un deterioro irreversible de parte de la imagen, debido a la pérdida de la estanqueidad de la placa daguerriana. Por fortuna, la copia al gelatino-bromuro llevada a cabo a finales del siglo XIX por su nieto, Andrés, nos permite conocer íntegramente su iconografía original. Por su parte, el retrato de Joaquina Párraga, a juzgar por las fotografías tomadas durante el proceso de limpieza y restitución del sellado, tan solo mostraba un ligero desplazamiento vertical dentro de la misma ventana del paspartú, que impedía apreciarlo en su totalidad pero, por lo demás, su estado de conservación era óptimo.

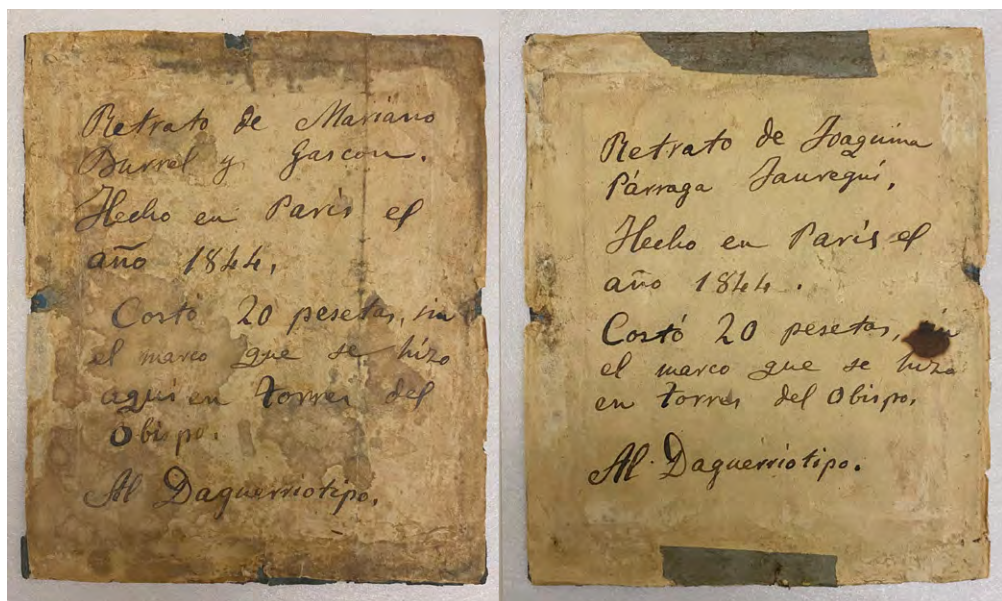


FIG. 13. Reversos manuscritos de las enmarcaciones de los daguerrotipos de Mariano Burrell y Joaquina Párraga. Fototeca de la Diputación de Huesca.

Con respecto a los protagonistas de los retratos al daguerrotipo, según el texto de Jorge Mur, Mariano Burrell Gascón (1811-1898), fue hijo de un viticultor, estudió Derecho y Teología en Zaragoza, tras lo cual marchó a París, donde vivió unos años dando clases de español. Allí conoció a Joaquina Párraga Jáuregui, con la que contrajo matrimonio en la capital francesa en 1844. Al parecer, con motivo de dicho enlace, ambos cónyuges se tomaron sendos retratos al daguerrotipo en la capital francesa, aunque desgraciadamente se desconoce el nombre del fotógrafo o gabinete fotográfico que los realizó.

A su regreso de París, Mariano funda junto su mujer el comercio El Fénix en Torres del Obispo (Huesca). Uno de sus hijos, Andrés Burrell Párraga (1846-1930), además de heredar el negocio, fue luter de laúdes y guitarras. Y, su nieto Andrés Burrell Sopena (1874-1956), como queda dicho, fue el fotógrafo *amateur*, objeto de la muestra celebrada en Graus en 2019, que finalmente permitiría la recuperación de estas dos nuevas joyas de nuestro patrimonio fotográfico¹³.

Vista de la Torre Nueva de Zaragoza al daguerrotipo, por Félix Oroz (1857)

Aunque el retrato fue el género mayoritariamente cultivado durante estas primeras décadas de existencia del medio, también he podido hallar durante mis consultas de hemeroteca una singular noticia referida al escultor Félix Oroz, el popular autor de los cabezudos zaragozanos, quien en 1857 al parecer realizó una vista al daguerrotipo de la desaparecida Torre Nueva en nuestra ciudad:

BUEN PROYECTO. El conocido escultor Félix Oroz ha sacado al daguerrotipo una vista de la Torre nueva, tanto más notable, cuanto que, exceptuando la copia geométrica que existe en las Casas Consistoriales, dudamos que haya otra en Zaragoza de igual exactitud; puesto que la estrechez de la plaza donde se encuentra aquel monumento artístico, ahogado por las casas vecinas, solo permite que se aprecien sus bellezas en escorzo, cuyo defecto ha sabido evitar dicho señor, fijando la máquina en un mirador. Parece que el buen éxito de este primer ensayo le ha hecho concebir la idea de sacar las vistas más notables de la capital y sus alrededores con el objeto de darlas a la litografía y acompañarlas al mismo tiempo de una reseña escrita. Pensamiento laudable y patriótico, que no dudamos hallará buena acogida en el público, que de esa manera sabrá lo mucho que vale Zaragoza considerada bajo sus tres fases de monumental, artística e histórica. (*La nube*, sábado 13 de junio de 1857)

Es una verdadera lástima que no sepamos nada del paradero actual del daguerrotipo de la Torre Nueva –si es que todavía se conserva– y, sobre todo, que el ambicioso proyecto concebido por Oroz de llevar a cabo una serie de vistas de la ciudad, como parece, no llegara a materializarse finalmente.

Noticia de un presunto fraude

Y para concluir, querría compartir la noticia de un sorprendente hallazgo, que tuvo lugar hace un par de años, en abril del 2022. Según supe por un colega historiador de la fotografía, un comercio especializado en antigüedades, postales y fotografías, tenía a la venta varios daguerrotipos, uno de los cuales, según parecía, habría sido realizado por el fotógrafo zaragozano Manuel Hortet. Se trataba del retrato al daguerrotipo de un varón, en formato $\frac{1}{8}$ de placa y bastante buen estado de conservación. El daguerrotipo, a diferencia de los ejemplos que hemos visto aquí, se conservaba en el interior de una cajita-estuche repujado en cuero y en su imagen se apreciaba el retrato de un hombre joven con lentes, bigote y perilla, vestido elegantemente, cuya mano descansaba sobre un fino bastón de empuñadura metálica.

13 Quiero agradecer expresamente a la Fototeca de la Diputación de Huesca, en las personas de Esteban Ania y Valle Piedrafita, su disponibilidad y generosa colaboración a la hora de facilitarme la consulta y documentación de los daguerrotipos de la colección Burrell.

Sin embargo, cuando pude estudiar las instantáneas digitales que me facilitó mi colega, lo que despertó mis suspicacias fue sobre todo el hecho de que la etiqueta en papel identificativa del gabinete fotográfico no se encontraba a la vista, si no que estaba completamente oculta, adherida sobre el reverso de la propia placa de cobre. Para poder acceder a ella y visualizarla, había que levantar todo el encapsulado del daguerrotipo (placa, cristal y marquito) con ayuda de una pequeña ventosa, hasta desencajarlo del estuche. Tal y como pude apreciar a través de las fotografías, sobre el reverso de la placa se encontraba la etiqueta, algo fragmentada y arrugada, a la que le faltaban algunos trozos. En ella se podía leer la siguiente inscripción: «Hortet / Fotógrafo / Calle de Méndez Núñez... / Antes Torre Nueva / Zaragoza».

Resultaba de lo más interesante que el retrato al daguerrotipo hubiese sido tomado en uno de los primeros gabinetes fotográficos zaragozanos, el de Manuel Hortet y Molada (Mallén, 1821-Zaragoza, 1898), del que hasta ese momento tan solo conocíamos testimonios materiales de su producción fotográfica sobre papel. Hortet fue uno de los profesionales más importantes establecidos en nuestra ciudad. Fotógrafo de la Comisión Provincial de Bellas Artes y del Museo de Zaragoza (1867), premiado en la Exposición Regional Aragonesa de 1868 y por el Ateneo de la ciudad, fue el primero en la ciudad en ostentar el título de fotógrafo de la Real Casa (1880) y por sus gabinetes abiertos sucesivamente en las calles Príncipe, 89, José Pellicer de Ossau, 9 (anteriormente Moscas, 65), y Méndez Núñez, 14 (anteriormente Torre Nueva, 58), pasó a retratarse la flor y nata de la burguesía y la aristocracia zaragozanas.

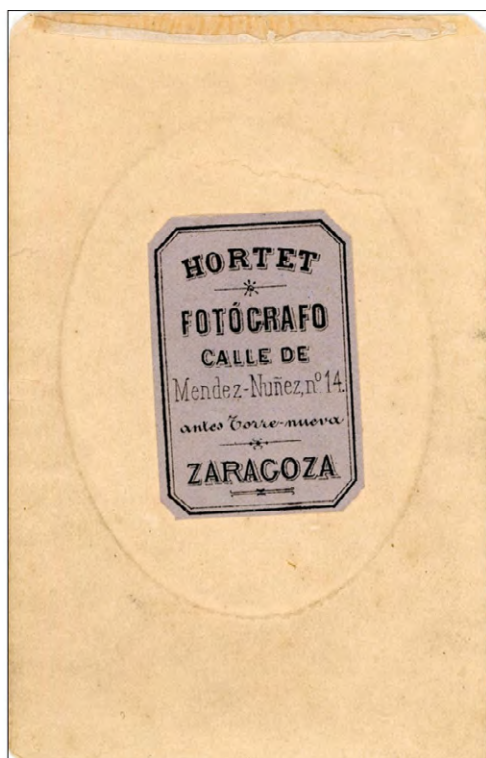


FIG. 14. Etiquetas impresas del gabinete fotográfico zaragozano abierto por Manuel Hortet y Molada, en la calle Méndez Núñez, nº 14, a partir de 1872. [Izda.:] Etiqueta manipulada y adherida sobre el reverso de la placa de cobre de un daguerrotipo anónimo. [Dcha.:] Etiqueta original sobre el reverso de un retrato en formato tarjeta de visita.

Y aunque, por el momento, solo conocíamos algunos de sus trabajos fotográficos sobre papel a la albúmina, uno de sus primeros anuncios publicados en la prensa local, en concreto en el diario *El Saldubense*, con fecha de 25 de mayo de 1859, informaba de que, además de hacer retratos sobre papel o sobre vidrio, su gabinete también comercializaba retratos sobre «planchas metálicas». Un término que ciertamente puede resultar ambiguo, ya que también los ferrotipos están realizados sobre plancha metálica (en este caso de hierro), sin embargo la temprana cronología del anuncio impreso (1859), invita a pensar más bien en la técnica del daguerrotipo. Así pues, en principio, Hortet resultaba un candidato compatible con la autoría del daguerrotipo a la venta.

Sin embargo, algo no terminaba de encajar. El artefacto fotográfico respondía a un proceso de fabricación estandarizada o industrializada, más que a una manufactura de tipo artesanal propia de un gabinete fotográfico local. Tampoco la elegante indumentaria que lucía el retratado, más propia de la moda centroeuropea, cuadraba del todo con la estética más sobria y austera de los retratos locales que había tenido ocasión de conocer hasta ese momento. Finalmente, sería la propia etiqueta la que nos permitiría desentrañar el misterio.

Y es que, aunque Manuel Hortet permaneció en activo en Zaragoza entre los años de 1859 y 1887, en que Beltrán lo sustituyó en la dirección del último de sus gabinetes, lo cierto es que solo debió realizar daguerrotipos durante ese primer año de 1859, ya que no volvemos a encontrar referencias a la fotografía sobre plancha metálica, ni por supuesto al procedimiento del daguerrotipo, en sus anuncios publicados a partir de entonces. En 1859, el gabinete de Manuel Hortet se encontraba situado en la calle del Príncipe, número 89, y sin embargo, en la etiqueta adherida al daguerrotipo figura la dirección del que sería, no ya su segundo gabinete, sino su tercer y último gabinete, abierto en la calle Méndez Núñez, 14, a partir de 1872. Una fecha que resultaba totalmente anacrónica para un procedimiento técnico, el del daguerrotipo, que había caído en desuso en nuestra ciudad ya desde finales de la década de 1850.

La conclusión parecía clara, la etiqueta que originalmente habría pertenecido a un retrato sobre papel, realizado por el gabinete de Hortet a partir de 1872, habría sido presuntamente despegada en tiempos recientes y posteriormente adherida sobre el reverso de la placa de cobre de un daguerrotipo anónimo, con la intención de revalorizarlo, habida cuenta de la escasez de daguerrotipos realizados por fotógrafos españoles que han sobrevivido hasta nuestros días. Ni que decir tiene que desaconsejamos de inmediato su compra, sin embargo he creído que debía hacer pública a través de estas líneas esta experiencia tan poco común, con la intención de que pueda servir de aviso a navegantes ante posibles intentos de fraude con los que eventualmente puedan encontrarse en un futuro otros investigadores o coleccionistas.

Bibliografía

- AGUSTÍN LACRUZ, M^a del Carmen y Sandra TOMÁS ESTEBAN (2018), «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», *Revista General de Información y Documentación*, 28/2, pp. 621-658.
- BARROSO ROSENDO, J. Ramón (2019), «Una pionera de la aeroestación: Madame Bertran de Senge en Cádiz (1850)», *El documento destacado*, marzo-abril, 2019, 3-4, pp. 1-20.
- BATCHEN, Geoffrey (2004), *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BENLLOCH, Josep y Miguel GARCÍA CÁRCELES (comisarios, 2017), *El triomf de la imatge. El daguerrotip a Espanya*, Valencia, Universidad de Valencia.
- CASTELAO, Carlos (2017), *María Cardarely, un lóstrego na fotografía galega*, Padrón, Fundación Rosalía de Castro.

CHIESA, Gabriele y Paolo GOSIO (2020), *Daguerrotype Hallmarks*, Brescia, Italia.

FONTANELLA, Lee (1983), *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, pp. 24-26.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2020), «La fotografía. Una profesión nueva para las mujeres», en Carlos G. NAVARRO (coord.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo del Prado, pp. 276-287.

- (2021), «Algo más que un “trabajito” para las mujeres: la señora Fritz y las primeras fotógrafas en España», en *Un siglo de estrellas fugaces. El lugar de las mujeres en el Sistema de Arte español en el siglo XIX: cuestiones sobre ideología, escenarios y carreras profesionales*, Madrid, Museo del Prado.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (2019), «Recuperación de un daguerrotipo zaragozano. [...] Un retrato del gabinete de Gregorio Sabaté», *Heraldo de Aragón*, Sección Artes & Letras, pp. 6 y 7, Zaragoza, 31 de enero de 2019.

- (2021), «Aragón Photo rescata el retrato al daguerrotipo de Mariano Supervía Lostalé», revista AACA Digital, 56, septiembre, Zaragoza.
- (2022), «El daguerrotipo más antiguo recuperado en Aragón (1844)», revista *Rolde de Estudios Aragoneses*, 181, abril-junio de 2022, pp. 34 a 45.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1989), *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunverg.

KURTZ, Gerardo (1996), «Las traducciones al castellano de los manuales de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España. 1839-1846», *Archivos de la Fotografía*, vol. 2, nº 1.

MARTÍ BAIGET, Jep (2021), *El viatge per Espanya i Portugal de la daguerreotipista Madama Fritz (1843-1845). Noves dades*, <https://lalbumdeljep.wordpress.com/2021/05/18/el-viatge-per-espanya-i-portugal-de-la-daguerreotipista-madama-fritz-1843-1845-noves-dades/>.

- (2022), «Morera, artista pintor, y fotógrafo» (1ª part), <https://lalbumdeljep.wordpress.com/2022/01/26>.

MUR, Jorge (2019), *Andrés Burrell. La aventura de la imagen. Un fotógrafo de Torres del Obispo a finales del siglo XIX*, Catálogo-dossier digital de la exposición celebrada en el Espacio Pirineos de Graus, Ayuntamiento de Graus.

NARANJO, Juan (2018), *Subasta de obras multiplicables, fotografías y postales*, Juan Naranjo, Madrid.

PELLERIN, Denis (1997), *Gaudin Frères. Pionniers de la photographie, 1839-1872*, París, Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, Ministère Culture.

PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio (2014), «Los primeros fotógrafos», en *Crónica visual de un siglo. Teruel, 1875-1975*, Diario de Teruel.

RODRÍGUEZ MOLINA, M^º José y José Ramón SANCHÍS ALFONSO (2013), *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (1986), «Historia de la Fotografía en Aragón», en *Historia de la Fotografía Española (1839-1986)*, Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, Sevilla.

- (1997), «La fotografía en Aragón en la época de J. Laurent», en *J. Laurent y Cía. en Aragón. Fotografías, 1861-1877*, catálogo de la exposición comisariada por Ricardo Centellas y el propio Romero, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.
- (1999), *La fotografía en Aragón*, col. Boira, Zaragoza, Ibercaja.

SOUGEZ, Marie-Loup (1996), *Historia de la Fotografía*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, Cátedra.

TORRELLA, Rafel (comisario), María de los Santos GARCÍA FELGUERA, Jep MARTÍ BAIGET y Joan FERRER (2014), *El daguerrotip. L'inici de la fotografia*, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (2015), *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

VV.AA. (2021), *La mirada cautiva. Colección de daguerrotipos del CRDI de Gerona*, Barcelona, Fundación Mapfre.

Artífices de la luz. Mujeres y fotografía en Navarra en los siglos XIX y XX

Artificers of Light. Women and Photography in Navarre in the 19th and 20th Centuries

María Jesús García Camón

Escuela de Artes de Pamplona

Carmen Agustín Lacruz

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es investigar las trayectorias biográficas y profesionales de las fotógrafas en Navarra, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX; para ello se localizan, identifican y censan a las principales profesionales que trabajaron en Pamplona, Tudela, Elizondo, Tafalla, Estella, Burguete y Alsasua. El estudio se lleva a cabo mediante el análisis y cotejo de un amplio conjunto de fuentes orales, archivísticas y hemerográficas; la revisión sistemática de fuentes bibliográficas, como anuarios y guías comerciales, tanto regionales como nacionales y el análisis crítico del corpus de obras fotográficas conservadas en instituciones y en colecciones privadas. Entre los principales resultados se identifica y estudia a las viudas de Ezequiel Endériz, de Eusebio Rubio, de Germán Araiz, de Victorio Mena, de Errazu, de Juan Abaurrea, así como de las hijas de Emilio Pliego, las hermanas Broquier y Julia Zornoza, Ángela María Montoya, María Teresa Aguirre y Rocío Montoya.

Palabras clave: Mujeres fotógrafas, Navarra, siglo XIX, siglo XX.

ABSTRACT

The aim of this work is to investigate the biographical and profesional trajectories of women photographers in Navarre, from the end of the 19th century to the secondhalf of the 20th century, by locating, identifying and listing the mainfemale professionals who worked in Pamplona, Tudela, Elizondo, Tafalla, Estella, Burguete and Alsasua. The study has been carried out through the analysis and collation of a widerange of oral, archival and newspaper sources; the systematic review of bibliographical sources, such as yearbooks and trade guides, both regional and national, and the critical analysis of the corpus of photographic works preserved in institutions and private collections. The main results achieved include the identification and study of the widows of Ezequiel Enderiz, Eusebio Rubio, Germán Araiz, Mena, Errazu and Juan Abaurrea, as well as the daughters of Emilio Pliego, the Broquier sisters and Julia Zornoza, Ángela María Montoya, María Teresa Aguirre y Rocío Montoya.

Keywords: Women photographers, Navarre, 19th century, 20th century.

1. Introducción: justificación y objetivos

Desde su aparición, el medio fotográfico contó con la participación de mujeres que en muchos casos permanecieron en el anonimato durante décadas. No obstante, en el siglo XIX ver a una fotógrafa enfocando una cámara no era un hecho insólito en España, pues hubo daguerrotipistas, fotógrafas ambulantes, dueñas de galerías y aficionadas prácticamente en todo el país.

Ciertamente eran minoría, pero su número fue creciendo poco a poco. Sin embargo, la tendencia general fue omitir sus nombres, dejarlas fuera del relato histórico e invisibilizarlas, construyendo una historia de la fotografía en masculino. Quedaron en los márgenes, sin reconocimiento social ni legitimación profesional hasta que el impulso de los estudios culturales y de género desde mediados del siglo XX en Europa y Estados Unidos pusieron en valor sus aportaciones.

La propia denominación de la profesión era polisémica y ser «fotógrafa» incluía tareas como operar la cámara y revelar, pero también significaba retocar, iluminar, montar los soportes y atender al público, administrar el establecimiento y facilitar su venta y transmisión, si llegaba el caso.

Era frecuente que trabajasen en grupos profesionales de carácter familiar, bajo la tutela de sus padres, hermanos o maridos, y que su identidad quedase oculta bajo el patronímico familiar, que funcionaba como la marca comercial que reflejaba el prestigio y el reconocimiento alcanzado.

En este contexto, este trabajo tiene como objetivo estudiar la fotografía desde la perspectiva de las mujeres que contribuyeron a su desarrollo en Navarra desde finales del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX, para restituir su identidad y contribuir a su legitimación profesional y a su reconocimiento social. De forma específica, la investigación se propone identificar y documentar a estas fotógrafas, así como investigar y analizar sus trayectorias biográficas y profesionales en Pamplona, Tudela, Elizondo, Tafalla, Estella, Burguete y Alsasua.

2. Material y método

La investigación ha supuesto una compleja y laboriosa tarea de localización de la información disponible, muchas veces inédita, pues apenas han sido mencionadas en la literatura académica y las referencias bibliográficas que las citan son muy puntuales (Martín Larumbe, 1997; Soria Goñi, 2008; Miguéliz Valcarlos, 2014).

Por ello, el método de trabajo ha implicado la búsqueda de la información disponible; el análisis crítico de fuentes orales, bibliográficas, archivísticas y hemerográficas, incluyendo la revisión sistemática de obras de referencia específicas, como los anuarios y guías comerciales, regionales y nacionales, y el estudio sistemático del corpus conservado en instituciones y colecciones públicas y privadas.

Los servicios de información consultados han sido el Archivo General de Navarra, el Archivo-Hemeroteca Municipal de Zaragoza, los Archivos Eclesiásticos de Tudela, los Archivos Diocesanos de Pamplona y Tarazona, los Archivos Municipales de Amorebieta, Arnedo, Burguete, Estella, Irún, Pamplona, Tafalla, Tarazona, Tudela y Vergara; la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, la Biblioteca Navarra Digital, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura, la Biblioteca Virtual de Aragón, Euskariana: Portal Digital de la Cultura Vasca; las Fototecas del Archivo General de Navarra y del Museo de Navarra; la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, la Hemeroteca

de Pamplona; el Instituto Bibliográfico Aragonés y los Registros Civiles de Arnedo, Barcelona, Bilbao, Funes, Irún, Pamplona, Tarazona y Tudela.

3. Aportando bienes económicos: las financiadoras

Sin duda no fue menor la aportación en horas de trabajo anónimo, sin reconocimiento ni remuneración, que muchas esposas de fotógrafos realizaban habitualmente en los gabinetes familiares, dedicadas a tareas de revelado, retoque, montaje en soportes, gestión del establecimiento o atención a la clientela.

Especialmente destacables fueron las aportaciones económicas o de bienes que realizaron a sus hijos o a su sociedad conyugal algunas de ellas, y que permitieron a determinados fotógrafos independizarse de sus socios o abrir nuevos establecimientos. Este es el caso de María Eliacheche (Masparraute, Francia, ca. 1779 – Pamplona, ca. 1862), madre de Domingo Dublán, que en 1861 pidió un préstamo para que su hijo estableciese, junto con Leandro Desages, el primer estudio estable de Pamplona. Sabemos que Urbana de Errazti (Lazcano, 1827 – Ororibia, 1904), segunda esposa de Dublán, financió con su dote la refundación del mismo estudio en 1864, así como le salvó de intentos de embargo por deudas (García Camón, 2021).

También aportó bienes Juana Juaristi Goicoechea (San Juan de Luz, Francia, 1840 – ¿?), mujer de Valentín Marín, entre 1874 y 1880; Julia Zalba Ybarrola (Pamplona, 1861-1948), casada con José Roldán Vidaburu, en 1880, y Emilia Velasco Górriz (Pamplona, 1859-1890), esposa de Fermín Segura y madre de Eugenio Segura.

Una situación singular es la de Carolina Soler Aldea (Madrid, 1857 – Pamplona, 1918), esposa de Emilio Pliego, cuya herencia como huérfana de un militar del ejército español permitió a su marido independizarse en 1879 de su socio Leopoldo Ducloux y abrir su propio estudio, en calle San Nicolás nº 2.

4. La edición y el comercio de postales

La tarjeta postal popularizó las imágenes de vistas, arquitecturas y paisajes, y los fotógrafos vieron en ella una forma de comercializar y difundir sus trabajos, cuando no de aumentar su negocio, a partir de la producción masiva de series de fototipias coleccionables de diversa temática, como paisajes, monumentos, espectáculos, retratos, etcétera, y fue en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, cuando la postal alcanzó su mayor auge. En el caso de España, las tarjetas postales lograron su momento de mayor popularidad en el primer cuarto del siglo XX, contribuyendo a extender la cultura visual fotográfica, pues no fueron pocos los fotógrafos postales que además de realizar las tomas, las comercializaron en sus establecimientos.

En Tafalla encontramos a Ulpiana Laborda Miranda (Valtierra, 1859 – Tafalla, 1947), que editó series de postales como Viuda de Juan Abaurrea, o viuda de Abaurrea, entre 1904 y 1925.

Por su parte, Justa Arozarena Zozaya (Arizcun, 1874 – Pamplona 1943) editó en Pamplona interesantes postales a lo largo de 13 años, entre 1912-1924, como Viuda de Rubio. También en la ciudad del Arga, entre 1927 y 1936 fue editora y vendedora de postales Avelina Lasheras Irigoyen (Pamplona, 1857-1951), bajo el nombre comercial de Viuda de Roldán.

En Burguete se dedicó a la edición y comercio de postales de gran interés estético y documental Pascuala Echeverría Ordoqui (Burguete, 1853-1933), quien trabajó desde 1919 a 1930 como Viuda de Errazu (FIG. 1).



FIG. 1. Vista de Burguete desde Ansobi. Viuda de Errazu.

5. Fotógrafas profesionales

Desde mediados del siglo XIX era habitual en España que las mujeres colaborasen en los establecimientos de fotografía efectuando trabajos como el revelado y positivado; los retoques y las iluminaciones y diferentes tareas dentro del proceso de acabado final, como el pegado sobre los cartones y la preparación de marcos y estuches, que requerían habilidad y destreza (Agustín Lacruz y Tomás Esteban, 2018: 627). No había muchas fotógrafas fuera de estas estructuras familiares, pero sí era frecuente que asumiesen la dirección del establecimiento cuando fallecía su marido (Agustín Lacruz, 2022). Estas fotógrafas, a las que dedicamos los siguientes epígrafes, fueron el grupo más numeroso en Navarra.

5.1. Serapia Olaverri, viuda de Endériz

A Pía Olaverri Aramendía (Pamplona, 1860-1935) le cabe el honor de ser considerada, hoy, la primera fotógrafa profesional en Navarra. Nacida en Pamplona el 13 de noviembre de 1860, se casó en 1820 con el fotógrafo Ezequiel Endériz Elduayen (Badostain, 1857 – Pamplona, 1891), donde este era ayudante de José Roldán Bidaburu (Mondragón, 1860 – Pamplona, 1934). Para ampliar sus horizontes profesionales, el joven matrimonio se trasladó a Tudela en 1886, abriendo un estudio en San Marcial, 10. Fueron padres de Víctor Endériz Olaverri (Pamplona, 1881 – Madrid, 1941), que también se dedicaría a la fotografía en Tudela y después en Bilbao, y del periodista Ezequiel Endériz Olaverri (Tudela, 1889 – París, 1951).

Serapia quedó viuda en 1891, con hijos muy pequeños, y prosiguió con el estudio fotográfico en Tudela, como «V^a de Endériz e hijo», con certeza entre 1891 y 1894 y entre 1901 y

1905, cuando Víctor se casó y marchó a abrir su propio estudio a Bilbao. En esa fecha Pía Olaverri dejó la fotografía en Tudela y volvió a Pamplona, muriendo en 1935. De ella se conservan fotografías de estudio y tarjetas postales.

5.2. Esmeralda, Blanca e Isolina Pliego Soler, las hijas de Pliego

Hijas de Pliego fue el único estudio de fotografía regentado exclusivamente por mujeres en Pamplona, durante el decenio que transcurre entre 1924 y 1934. Hijas del prestigioso fotógrafo Emilio Pliego (Madrid, 1850 – Pamplona, 1924) y de Carolina Soler (Madrid, 1857 – Pamplona, 1918), que estuvo activo entre 1876 a 1924, en sociedad con otros fotógrafos como Ducloux y Roldán y después en solitario.

Esmeralda, Blanca e Isolina Pliego Soler se formaron en la técnica y estética de la fotografía junto a su padre y colaboraron con él en sus últimos años, desde 1922 (Domeño, 2011: 360). Se llamaban María de la Esmeralda Eloísa Leopoldina (Pamplona, 1878 – Lodosa, 1952), Blanca Rufina Isabel (Pamplona, 1879 – Lodosa, 1936) e Isolina Jovita (Pamplona, 1892 – Lodosa, 1969).

Aunque no estaban destinadas a suceder a su padre en el estudio, el fallecimiento del único hijo varón que llegó a la edad adulta, Emilio Carlos (Pamplona, 1890-1914), fotógrafo junto a su padre desde muy joven, y la partida de un sobrino y ayudante, Rafael Castro y Pliego (n. 1887) en 1914, las destinó a ser sus colaboradoras y sucesoras.



FIG. 2. Retrato de una niña. Hijas de Pliego, ca. 1927.



FIG. 3. Retrato de María Lacunza. Hijas de Pliego, ca. 1927.

A la muerte de Emilio Pliego, sus hijas adoptaron el nombre comercial de Hijas de Pliego, asumiendo su herencia, su prestigio y la continuidad del estudio (Miguéliz Valcarlos, 2014: 79), situado en la céntrica plaza del Castillo, nº 22, planta baja y primera altura, junto al Teatro Gayarre. Tenían 46, 45 y 32 años respectivamente.

En el gabinete fotográfico retrataban con una técnica impecable, gran control de luces, composiciones armónicas y equilibradas, fondos difuminados y naturalidad en las poses (FIG. 2 y FIG. 3). También colaboraban en la prensa local y nacional (*ABC*, *Estampa*, *Ahora*) recogiendo en sus reportajes visitas de políticos, incluso del presidente de la República a su paso por Alsasua en 1932. Esmeralda, al ser la mayor, figuraba en los padrones industriales como cabeza de familia y pagaba más impuestos como jefe del estudio de primera categoría; Blanca e Isolina tributan como ayudantes.

El estudio tuvo que cerrar en 1934 debido a la remodelación del edificio que lo albergaba, el Crédito Navarro, para adaptarlo al Segundo Ensanche de Pamplona. Por esa época también perdieron su casa, alquilada y situada en la misma manzana, y un incendio doméstico acarrió a Esmeralda graves problemas de visión, que degenerarían en ceguera. En ese momento, Isolina, que ejercía el magisterio desde 1933, se llevó a sus hermanas a Lodosa, donde estaba destinada y donde fallecieron tiempo después.

5.3. Ceferina Espoz Ytoiz, viuda de Araiz

Ceferina Espoz (Ardanaz, 1875 – Tudela, 1947) nació el 26 de agosto de 1875 y residió en Segovia de soltera. A la edad de 30 años contrajo matrimonio en Tudela, el 27 de mayo de 1905, con Germán Araiz Falces, de 31, quien estaba domiciliado en esta ciudad desde 1917, dedicado a la «droguería» y a la «pintura» en 1924 y 1925. Germán Araiz falleció el 10 de diciembre de 1933 y en la Matricula Industrial de Tudela ella aparece dada de alta, bajo el epígrafe «fotógrafa», con el nombre de «viuda de Araiz» entre 1940 y 1947, dedicada al comercio de droguería, pintura y material fotográfico. La sucedió su hijo, el fotógrafo Javier Araiz Espoz.

Ceferina Espoz falleció el 25 de enero 1947, en la casa nº 12 de la plaza de los Fueros, a la edad de 71 años.

5.4. Elena y Eugenia Broquier Gautier

Elena Broquier (Amorebieta, 1906 – Barcelona, 1986) nació el 11 de agosto de 1906 y fue la cuarta hija del ingeniero químico y fotógrafo Paul Broquier Gautier (Lorgues, 1859 – Tarazona, 1931) y de su esposa Paula Gautier Cottafava (Savona, 1880 – Rueil Malmaison, 1977), que habían contraído matrimonio en Bilbao en 1899. El matrimonio había tenido con anterioridad a Pablo (1900), Ana (1902) y Carlos (1905), y tras Elena nacerían Margarita (1916) y las gemelas Inés Hermelinda (1918) y Eugenia (1918).

Elena nació a 23 km de Bilbao, donde su familia se había instalado, pues el padre había constituido en mayo de 1903 «Broquier y Compañía, sociedad en comandita» una empresa dedicada a la fabricación y compraventa de placas, películas y papeles fotográficos (Tió Saulea, 2023).

En la década de los veinte los Broquier se trasladaron Madrid, donde el padre fue director y accionista de la Sociedad Industrial Fotográfica Española (SIFE). En 1927 Elena se domicilió en Arnedo (La Rioja) y, junto a su hermano Carlos, montó el estudio fotográfico «Fotografía Colón», en el que toda la familia Broquier colabora hasta 1929.

En 1930 la familia se asentó en Tarazona (Zaragoza), donde poco después murió su padre, y a partir de ese momento la madre y los cinco hijos trabajan en un gabinete en el paseo de San Juan, desde el que se desplazan a localidades vecinas, utilizando el nombre comercial «Fotografía Colón. Hermanos Broquier».

Elena se casó con Vicente Umbón y se instaló en Tudela, donde abrió su propio estudio, «Foto Ebro», hasta 1956. Allí estuvo dada de alta como fotógrafa, según consta en la matricula industrial conservada en el AMT entre 1940 y 1945, sola, y más tarde junto a su hermana Eugenia (Irún, 1918 – Tudela, 1985) hasta 1956, quien la ayudaba tras el nacimiento de su hija. Elena realizaba retratos de estudio y también se trasladaba a los pueblos cercanos para realizar fotografías con motivo de festividades y eventos.

Elena cerró el estudio de foto en Tudela coincidiendo con el cierre de Foto Colón en Tarazona. Eugenia se trasladó a París, donde también trabajó como fotógrafa.

5.5. Julia Zornoza Iriarte

Julia Zornoza (Etxalar, 1911 – Pamplona, 2007) nació el 20 de diciembre de 1911. Represaliada en la Guerra Civil por ser novia de un dirigente socialista, perdió su trabajo como telefonista y, apoyada por su padre, se formó como fotógrafa en Pamplona con Rupérez. Julia tuvo carnet profesional de «fotógrafo» desde 1942 (FIG. 4) y ejerció como tal en Alsasua durante 37 años.

C. N. S. DE NAVARRA
LOCAL DE ALZASUA

Afiliado n.º **P1979**

Hermanidad Sindicato Local _____

Sección _____

Grupo _____

PROFESIÓN **Fotógrafo**

Pamplona 3 de Junio de 1942

Firma de la Hermanidad
Sindicato Local, C. N. S. Local

Apellidos { **Zornoza Iriarte**

Nombre **Julia**

Nacido el **20 Diciembre 1911**

(Firma del interesado)

INTERVINE:
Estadística Provincial
Ruano

FIG. 4. Carnet de afiliación sindical al CNS de Julia Zornoza, 1942.

Como una excepción respecto a las esposas, viudas o hijas de fotógrafos, ella fue la creadora de su propia saga familiar, formando a su hermano, Isidro Zornoza (IZOR) y a su esposo, Manuel Montesinos, con quien se había casado el 23 de abril de 1945. Como otras fotógrafas de ese momento, tras su matrimonio pasó a encargarse de los trabajos de retratado y retocado en el estudio, mientras su marido y hermano practican la ambulancia. Trabajó bajo la marca comercial «Foto Julita», muy frecuente en el *Diario de Navarra* en los años sesenta del siglo pasado.

5.6. Graciana Yrigoyen, viuda de Mena

Gracia Yrigoyen (Errazu, 1909 – Elizondo, 1973) nació el 25 de diciembre de 1909 y se casó con Victorio Mena, hijo del fotógrafo Félix Mena Martín, fundador de una dinastía de fotógrafos establecida en Pamplona y Elizondo, el 1 de enero de 1934. Quedó viuda el 3 de abril de 1941 y se hizo cargo del estudio hasta 1955, formando a su hijo Félix, con el que siguió colaborando, aunque cediéndole la titularidad.

Completó su formación viajando a Barcelona. Realizó fotografía de estudio y paisajes y editó postales de la zona (FIG. 5), con gran calidad en el revelado. Falleció en 1 de diciembre de 1973.

Como en Elizondo, también en las localidades de Estella y Tafalla hubo desde los años cincuenta estudios regentados por fotógrafas.



FIG. 5. Elizondo, vista desde el río. Viuda de Mena, ca. 1950.

5.7. Ángela María Montoya Loza

En Estella, Ángela María Montoya Loza (Oteiza, 1908 – Estella, desp. 1974) nació el 31 de mayo de 1908. Colaboró con su hermano Toribio, hasta que este falleció y ella asumió la dirección del estudio, bajo el nombre Hermanos Montoya, desde 1960 a 1968. Toribio tenía un estudio documentado desde 1943 en el que su hermana colaboraba, según sabemos por un testimonio oral referido a 1952. Su trabajo, aunque realizó retrato de estudio, fue más el de fotógrafa de calle, como lo fue también su hermano, enviando imágenes de fiestas y acontecimientos locales en Estella desde comienzos de los años cincuenta hasta finales de los sesenta. Su estudio estaba en la calle San Nicolás, 13 y posteriormente Fray Diego, 13. En 1974 aún figuraba en los padrones.

5.8. María Teresa Aguirre Ochoa

María Teresa (Pamplona, 1938-2020) había nacido el 8 de septiembre de 1938 en el seno de una reputada familia de fotógrafos, con la que se formó. A los 17 años asumió la continuidad del estudio de su padre, Eladio Aguirre, en Estella, donde residían, tras su

fallecimiento, aunque la titularidad, por ser menor, correspondió a su madre, Josefina Ochoa Celayeta, viuda de Aguirre.

El estudio se localizaba en el estellés paseo de la Inmaculada, nº 24. En 1967 María Teresa se trasladó a Pamplona, donde trabajó en los estudios Galle y Beta hasta mediados de los setenta. Se conservan negativos de su obra de 1965 y 1966. De 1955 a 1977 trabajó como fotógrafa, primero en Estella y después en Pamplona. Se casó en 1983 con José Ignacio Urdániz (FIG. 6).

5.9. Rocío Montoya Martí

En Tafalla, a comienzos de los cincuenta, otra fotógrafa, Rocío Montoya (Tafalla, 1927 – Zaragoza, 2016), nacida el 30 de abril de 1927, empezó a colaborar con su padre, Ángel Montoya, fotógrafo reconocido, y después con su hermano Carlos Montoya hasta 1978. Además de trabajos de estudio, Rocío administraba el estudio, situado en Severino Fernández, nº 5, mientras su hermano Carlos practicaba la ambulancia, realizando fotografías de carnet de identidad. Rocío trabajó en el estudio desde 1952, cuando falleció su madre, hasta 1978, fecha en la que se casó y se trasladó a Zaragoza con su marido, José Pamplona. Falleció el 7 de marzo de 2016.



FIG. 6. María Teresa Aguirre Ochoa, trabajando como retocadora.

6. A modo de conclusión

No ha resultado tarea fácil rastrear a las fotógrafas, designadas por los apellidos familiares o por los nombres comerciales de los estudios. Ha sido necesario escudriñar los padrones municipales, las matrículas industriales, la documentación notarial que recoge préstamos o donaciones que hicieron a hijos o maridos para que pudiesen abrir un estudio fotográfico, o mantenerlo, si las circunstancias lo exigían.

Aun así, dejando intencionadamente fuera del relato a figuras destacadas como la fotógrafa aficionada Lola Baleztena y la artista visual Lydia Anoz, por escaparse del ámbito profesional, el recorrido realizado a través del tiempo nos ha permitido descubrir las trayectorias biográficas y profesionales de 22 mujeres extraordinarias, verdaderas artífices de la luz, que hicieron de la fotografía, en algún momento, una ocupación y una forma de vida. Sus nombres y su aportación a la historia del medio en tanto que creadoras de imágenes –como colaboradoras, compañeras, herederas, viudas o huérfanas, casi siempre escondidas tras o por una figura masculina– las hace a todas ellas merecedoras de reconocimiento y memoria.

Referencias bibliográficas

AGUSTÍN LACRUZ, María Carmen (2022), «Mujeres "sin nombre": viudas y fotógrafas aragonesas, entre 1850-1939», en María OLIVERA ZALDUA, Antonia SALVADOR BENÍTEZ y Juan Miguel SÁN-

- CHEZ VIGIL (eds.), *Fotografi@.doc: Investigación, Docencia, Usos y Aplicaciones*, Madrid, Fragua, pp. 135-146.
- AGUSTÍN LACRUZ, María Carmen y Sandra TOMÁS ESTEBAN (2018), «Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas», *Revista General de Información y Documentación*, 28/2, pp. 621-658. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/62842/4564456549067>
- DOMENÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción (2011), «Una aproximación a la fotografía y a los establecimientos fotográficos de la Pamplona del siglo XIX», *Príncipe de Viana*, 254 (Ejemplar dedicado a: VII Congreso General de Historia de Navarra (vol. 2)), pp. 337-366.
- GARCÍA CAMÓN, María Jesús (2021), «Leandro Desages y Domingo Dublán, primer estudio fotográfico en Pamplona (1861-1881)», *Príncipe de Viana*, 280, mayo-agosto, pp. 657-715.
- MARTÍN LARUMBE, Celia (1997), «Aportaciones para una historia de la fotografía en Tudela. El periodo 1880-1950», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 8, pp. 99-114.
- MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio (2014), *Fotografía navarra. La colección del marqués de la Real Defensa*, Tafalla, Mencos.
- SORIA GOÑI, Javier (2008), *Tarjetas postales de Pamplona (1901-1930)*, Pamplona, ONA.
- TIÓ SAULEDA, Salvador (2023), «Las industrias fotográficas en España: Pablo Broquier y Gautier (1859-1931)», en José Antonio HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 247-258.

El estudio madrileño de la Cava Baja, 42 de Madrid. Historia(s) y vestigios de un gabinete de fotografía (1886-2023)

The studio of the Cava Baja, 42, in Madrid. History(s) and remains of a photographic cabinet (1886-2023)

Sonia Taravilla Gómez

Técnico de Museos en el Museo Nacional del Romanticismo. Investigadora independiente

Stéphany Onfray

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Investigadora en historia de la fotografía

RESUMEN

Hoy en día, en Madrid, todavía pueden observarse los vestigios de uno de los estudios fotográficos más longevos de España. El estudio de la Cava Baja número 42, que acogió a varias de las empresas fotográficas más prolíficas del siglo XX madrileño, conserva intacta su estructura interna y su galería de cristales, visible desde la propia calle. Pero, sorprendentemente, también se ha preservado el portal original del edificio, lo que nos prodiga un acceso privilegiado a la alegoría de la fotografía que hoy en día sigue cubriendo el techo del mismo. En este artículo queremos presentar los resultados de esta investigación acerca del estudio, desde su concepción a finales del XIX hasta nuestros días, situándolo a su vez en el contexto urbanístico y cultural de su época, sin dejar atrás los numerosos actores (y actrices) que le dieron vida a lo largo de sus más de cien años de actividad.

Palabras clave: Historia de la fotografía en España, Cava Baja 42, estudios fotográficos, fotografía en Madrid, fotógrafos madrileños, Ernesto González, Yllera.

ABSTRACT

Today, in Madrid, you can still see the vestiges of one of the oldest photographic cabinets in Spain. The photo studio of the Cava Baja, 42, which hosted several of the most prolific photographic companies of the 20th century in Madrid, preserves its internal structure and its glass gallery intact, visible from the street itself. But, surprisingly, the original portal of the building has also been preserved, which gives us privileged access to the Allegory of Photography that continues to cover its ceiling today. In this article, we would like to present the results of this research about the study, from its conception at the end of the 19th century to the present day, placing it in the urban and cultural context of its time, without leaving behind the numerous actors (and actresses) who gave it life throughout its more than one hundred years of activity.

Keywords: History of photography in Spain, Cava Baja 42, photographic studies, photography in Madrid, Madrid photographers, Ernesto González, Yllera.



FIG. 1. Alberto González, *Alegoría de la fotografía* (techo del portal de la Cava Baja, 42, de Madrid), 1900 (fotografía propia).

1. Introducción

Hoy en día, en Madrid, todavía pueden observarse los vestigios de uno de los estudios fotográficos más longevos de España. El estudio de la Cava Baja número 42, que acogió a varias de las empresas fotográficas más prolíficas del siglo XX madrileño, conserva intacta su estructura interna y su galería de cristales, visible desde la propia calle. Pero, sorprendentemente, también se ha preservado el portal original del edificio, lo que nos prodiga un acceso privilegiado a la alegoría de la fotografía (FIG. 1) que hoy en día sigue cubriendo el techo del mismo. En este artículo queremos presentar los resultados de esta investigación acerca del estudio, desde su concepción, a finales del XIX, hasta nuestros días. Para ello, hemos centrado nuestro trabajo sobre su historia y estructura, sin dejar atrás los numerosos actores (y actrices) que lo habitaron a lo largo de sus más de cien años de vida; ya sean arquitectos, pintores, cineastas o, por supuesto, fotógrafos.

2. La construcción del estudio y su primera licencia de uso comercial

Según el expediente conservado en el Archivo de Villa de Madrid, en el momento de su construcción, entre 1882 y 1885, el edificio de la Cava Baja, 42 era la propiedad de Domingo Ortiz de Zárate¹. El inmueble no contaba entonces con ninguna galería fotográfica, pero sí con una planta sexta suficientemente grande –unos 150 m²– para acogerla. No es hasta el año 1886 cuando el arquitecto madrileño Lorenzo Álvarez Capra solicita una licencia para ampliación de obra, «habiendo proyectado la formación de una galería fotográfica sobre la primera crujía de la planta de armaduras de la casa en construcción»².

El expediente nos aporta información sobre la normativa que enmarcaba este tipo de licitaciones y sobre las características de estas construcciones (FIG. 2). Sabemos que estas debían componerse «solamente de hierro, zinc y cristal, sin carácter alguno de permanencia y quedando obligado el interesado a desmontar la construcción el día que no se destine para el objeto solicitado». La solicitud de licencia ofrece otros detalles de gran interés acerca del interior de

1 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 10, Caja 98, Expediente 02 (1882-1885).

2 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 07, Caja 54, Expediente 14 (05/05/1886).

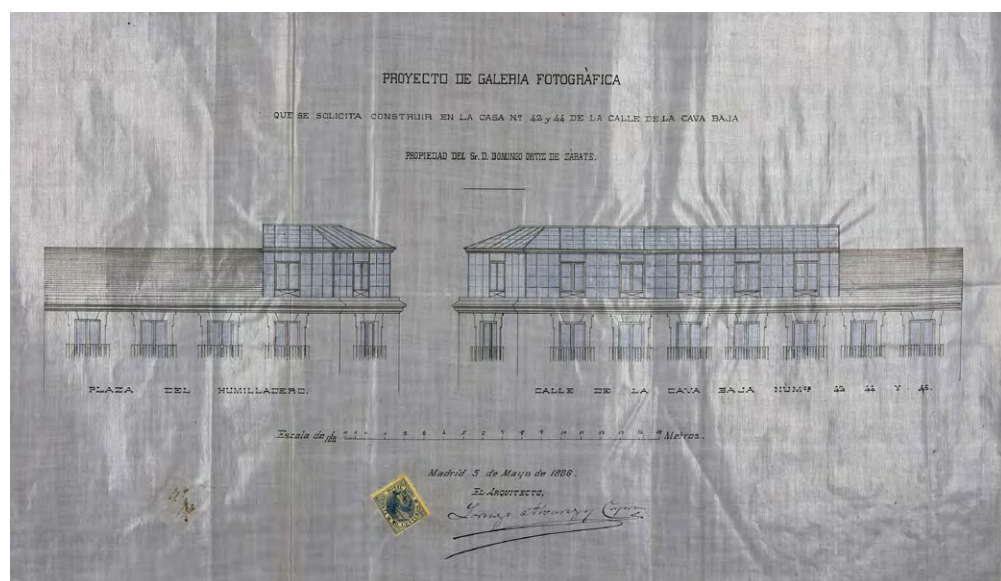


FIG. 2. Lorenzo Álvarez Capra, *Proyecto de galería fotográfica*, 05/05/1886, Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 07, Caja 54, Expediente 14.

las instalaciones. Álvarez Capra indica por ejemplo que «el interior de la galería se pintará de un color oscuro adecuado a su destino». La licencia de ampliación de obra se otorga definitivamente el 27 de julio de 1886³ y, gracias a algunas fotografías (FIG. 3), vemos que en un primer momento se respetó la estructura anunciada, aunque a posteriori se perdió parte de la cristalera. Es posible que esta fuese sustituida durante las obras realizadas por el fotógrafo Yllera entre 1926 y 1930⁴; un aspecto confirmado por otra imagen de 2013, en la que se pueden apreciar los vestigios de un anuncio comercial (Prats y Sanz, 2016). Hoy la estructura ha sido remodelada.

Al igual que otros muchos profesionales, los fotógrafos de la Cava Baja, 42 tuvieron que ingeniar diferentes estrategias para lidiar con la falta de representación a pie de calle. Al igual que hoy, la planta baja del edificio contaba con varios locales comerciales que hubiesen podido acoger un escaparate. Del mismo modo, ¿cómo no considerar el panel decorativo de la



FIG. 3. Comparación entre el estudio en 1910 (Autor desconocido, detalle de Plaza de la Cebada, 1910, Inv. 24629, Museo de Historia de Madrid); en 2013 (Prats y Sanz, 2016) y en 2023 (fotografía propia).

3 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 07, Caja 54, Expediente 14 (05/05/1886).

4 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 26, Caja 164, Expediente 205 (1926-1930).

portería como un efectivo reclamo publicitario? La documentación administrativa conservada concreta las estrategias comerciales de estos fotógrafos mencionando dos espacios propios reservados para la colocación de muestras. Cada uno medía unos treinta y nueve centímetros y, al igual que la propia galería, estaba sometido al proceso de licencia municipal.

3. Las primeras licencias comerciales

Gracias a diferentes fuentes documentales y fotográficas, ha sido posible establecer varios momentos claves para la vida del estudio, entre los que destacan las primeras licencias comerciales, los años de actividad de Ernesto González y, por último, el largo periodo de la familia Yllera. La primera persona en solicitar una licencia comercial para la apertura de una galería de fotografía fue Alejandro Navarro. Realizó su petición en enero de 1896⁵ y, tras varios intercambios administrativos, obtuvo una licencia definitiva en julio del mismo año. La conservación de este tipo de documentación es crucial, pues informa acerca de las obligaciones tributarias a las que se enfrentaban los fotógrafos. Así, en 1886, el arquitecto Lorenzo Álvarez Capra tuvo que abonar cincuenta pesetas por «construir una galería fotográfica»⁶, mientras que los usuarios de esta tuvieron que abonar diez⁷ y once pesetas en 1896 y 1898⁸.

Pero este tipo de documentación también puede llevar a la equivocación o, como ha sido el caso en tantas ocasiones, a omitir al verdadero protagonista de la historia, en particular cuando este era una mujer. En efecto, comprobamos que la licencia de apertura solicitada por Navarro era en realidad en representación de doña Prudencia Olivares Becerra (Ubrique, 1853 – ¿?), hermana del fotógrafo cartaginense José Vicente Olivares Becerra⁹ y que, por cierto, ya anunciaba su comercio en los anuarios profesionales de 1896 (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2013: 571). Es posible que la gerente del comercio simplemente haya delegado esta tarea en un colaborador, evitando exponer su condición de mujer ante la administración. En 1910, la localizamos de nuevo en Madrid¹⁰, viuda, junto a su hermana Aurora¹¹. Entonces ejercía como modista y destacada profesora de corte y confección de prendas¹².

Ante ello, no se puede descartar que Prudencia Olivares abandonase la profesión de fotógrafa para dedicarse a otras labores consideradas como más «femeninas». Lo cierto es que, ya en 1897, otro fotógrafo llamado «José Linares» se anunciaba en el estudio (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2013: 547) y, un año más tarde, es Antonio Rodríguez López quien solicitaba una nueva licencia de apertura para instalarse en la Cava Baja, 42¹³. Lamentablemente,

5 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 10, Caja 220, Expediente 03 (11/03/1898).

6 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 07, Caja 54, Expediente 14 (05/05/1886).

7 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 10, Caja 220, Expediente 03 (22/01/1896).

8 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 13, Tomo 52, folio 176 (11/03/1898).

9 Agradecemos a Asensio Martínez Jódar por ayudarnos a relacionar los tres hermanos.

10 Tanto en los padrones de 1910 como en el de 1915, Prudencia Olivares aparece como viuda mientras que su hermana Aurora se declara soltera. *Padrón para la calle Villanueva, 17*, Archivo de Villa de Madrid, Estadísticas, Tomo 177, folio 49257-49620 (1910) y Tomo 191 (1915).

11 Prudencia y su hermana Aurora parecen haber vivido en varios puntos de España, pues, en 1875, las localizamos en el padrón de Sevilla. Entonces contaban con veintidós y quince años. Ambas parecen haber vivido y trabajado juntas toda su vida. *Censo Municipal de Sevilla para el año 1875*, calle Corona, 32, disponible en Familysearch.org.

12 *El Liberal*, 16/09/1909, p. 5.

13 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 13, Tomo 52, folio 176 (11/03/1898).

no parece haberse conservado la producción de estos diferentes profesionales, pero sí pudimos localizar algunas imágenes de otra sociedad, Moore & Co., que parece haber ocupado la galería antes de 1900¹⁴.

4. Ernesto González Bernaldo de Quirós

La segunda etapa destacable del largo recorrido del estudio de la Cava Baja, 42 es sin duda la protagonizada por el leonés Ernesto González Bernaldo de Quirós (1869-1949). Fue un personaje clave de la vida cultural española durante la primera mitad del siglo XX, no solamente por sus aportaciones fotográficas sino por haber sido un importante distribuidor, productor y director de películas. La producción fotográfica de Ernesto González fue variada y prolífica, empezando en León y acabando en Madrid¹⁵. Por suerte, se conserva un amplio muestrario de la misma. Además de los retratos en formato *carte de visite* y *cabinet* al uso, experimentó con varios de los formatos entonces de moda, desde las vistas estereoscópicas hasta las postales promocionales para el teatro. También ejerció como fotoperiodista, destacando su labor como «redactor artístico» en *El Heraldo de Madrid*, al menos entre los años 1905 y 1909.



FIG. 4. Fotografía recto verso de Ernesto González, colección Stéphaney Onfray.

14 Es posible que tanto José Linares como Antonio Rodríguez hayan sido partícipes de esta empresa, aunque la tonalidad inglesa de la denominación de la galería lleve a pensar lo contrario.

15 Gracias a Isabel Barrionuevo por esta información.

Ernesto González tuvo una personalidad comprometida e influyente, hasta el punto de formar parte de algunas de las primeras asociaciones que buscaron reivindicar la profesión de fotógrafo en la Cámara de Comercio de Madrid (Sánchez Vigil, 2016: 246). En 1910, disponía de tres estudios comerciales en Madrid: el de la Cava Baja, 42, pero también otros en la Carrera de San Jerónimo, 39 y en la calle del Príncipe, 22¹⁶, dos zonas que acogieron los estudios más importantes de la capital.

Después de su etapa como fotógrafo, Ernesto González se lanzó a la distribución de películas, participando en la construcción de la industria cinematográfica española. Hacia 1919, monta un establecimiento de alquiler de películas¹⁷, obteniendo un gran éxito. En 1935, tras un homenaje por parte del conjunto de la profesión¹⁸, emprende una nueva aventura profesional como productor, atreviéndose a financiar unas de las primeras películas sonoras¹⁹. El 21 de mayo de 1949 la prensa se hizo eco de su fallecimiento, describiéndole como «uno de los más expertos y valiosos hombres de cine con que contaba España»²⁰.

La investigación acerca de los años de actividad de Ernesto González en la Cava Baja, 42 se convirtió rápidamente en una historia genealógica. La firma y fecha incluida en el panel decorativo conservado en el portal del edificio («Alberto González, León 1900»), prefiguraba una relación familiar entre el pintor y el fotógrafo; algo que se confirmó, puesto que ambos hombres eran cuñados²¹. Pero queda por esclarecer el misterio que envuelve las diferentes denominaciones del estudio fotográfico de Ernesto González, pues, en la producción conservada, se ven reflejados unos reiterados cambios de nombres²², sin que pueda establecerse un patrón claro.

Lo que más llama la atención es la presencia continua del apellido Fernández (FIG. 4), que no corresponde con el nombre completo de Ernesto González Bernaldo de Quirós o de ninguno de sus antepasados. La hipótesis más plausible sería la de una colaboración entre Ernesto González y su esposa, Julia Fernández Merino (1877-1958). Según el Padrón, entre 1900 a 1915 ambos vivieron en la Cava Baja, 42 junto a una empleada doméstica²³. Debemos recordar que el negocio fotográfico era un negocio colaborativo, gestionado desde lo familiar. El nombre de Fernández, empleado de tan diversas maneras y, quizá, sin gran importancia jerárquica (lo que hacía el nombre del estudio tan permeable), podría apoyar esta teoría. Por otra parte, la gran variedad de actividades profesionales en las que Ernesto González se encontraba involucrado deja naturalmente pensar que este no tenía la posibilidad operativa de

16 *La fotografía. Revista mensual ilustrada*, 10/1909, p. 49 (Sánchez Vigil, 2016: 370-71).

17 *El Heraldo de Madrid*, 06/07/1929, p. 11.

18 *Mundo Gráfico*, 29/05/1935, p. 32.

19 *Mundo Gráfico*, 24/07/1935, p. 32.

20 *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, 21/05/1949, p. 10.

21 Ernesto, el fotógrafo, era el hermano de la esposa de Alberto, el pintor, un aspecto confirmado por José Barón Hidalgo, historiador y genealogista de afición y descendiente de Alberto y Ernesto, a quien agradecemos por su entusiasmo y generosidad.

22 «E. G. Fernández»; «Fernández y González»; «E. Fernández y González»; «E. González Fernández»; «E. González y Fernández» o, simplemente, «Fernández». En los anuarios publicitarios de la época, el estudio se encontraba inscrito bajo los nombres de «Fernández y González» o «González Ernesto», a veces de forma simultánea en varios anuarios, lo que, de nuevo, complica la evidencia de un patrón definido.

23 *Padrones para la Cava Baja, 42*, Archivo de Villa de Madrid, Estadísticas, Tomo 298, folio 109821-110195 (1900); Tomo 307, folio 110598-110961 (1905); Tomo 417, folio 115862-115786 (1910); Tomo 467 (1915).

controlar todo lo relativo al estudio de la Cava Baja. Gracias a la conservación de documentos de facturación de los años 1950 posteriores a su fallecimiento, queda demostrado que Julia Fernández Merino retomó el negocio de su esposo bajo el nombre de «Viuda de Ernesto González». Disponía pues de un conocimiento, si no es control, de los asuntos llevados a cabo en la empresa dirigida por su marido.

5. Alberto González y el fresco de alegoría de la fotografía

Queda por desarrollar el punto neurálgico de esta investigación: la sarga con motivo de alegoría de la fotografía que actualmente cubre el techo del portal. Esta tela pintada se encuentra firmada por el leonés Alberto González Gutiérrez, cuñado del Ernesto González. A día de hoy, existe poca bibliografía acerca de Alberto González, pero, gracias a la ayuda del personal del Museo de León y de José Barón, bisnieto del pintor, se pudo comprobar que el artista se formó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Se conservan pocas de sus obras pictóricas, pero sí se documenta mejor su faceta de decorador de interiores (Barón Hidalgo, 2021). El Museo de León custodia por ejemplo un conjunto de sargas provenientes del salón del propio artista, y varios establecimientos leoneses acudieron a él para la ornamentación de sus estancias. A la vista de las obras conservadas, y a pesar de las varias distinciones recibidas a lo largo de su vida, es difícil considerar al pintor como un artista de primera categoría, pero este hecho contrasta con la que, a nuestro entender, es la actividad más destacada de su obra: el diseño de vidrieras (Urcelay, 2022).

Ante la relativamente buena conservación del techo del portal de la Cava Baja, 42, se observa que la iconografía escogida por el artista es deudora de las representaciones celestiales empleadas para decorar los reversos de tarjetas fotográficas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De hecho, el parecido estilístico entre el techo y los reversos de la producción de Ernesto González es evidente, un aspecto que lleva a plantear una nueva colaboración entre ambos hombres. Por otra parte, pueden diferenciarse varios elementos claves para la comprensión de la composición. En primer lugar, observamos la reconocible y frecuente oposición entre pintura y fotografía, aunque en este caso esta última parece estar retratando a la pintura, confiriéndole una cierta importancia y, quizá, ofreciéndole el estatuto artístico tan deseado por la profesión. También se aprehende la fotografía como un medio de comunicación, volviendo quizá al sentido primigenio que cobraba la propia «tarjeta de visita» antes de que apareciera la imagen fotográfica. Por último, resulta de gran interés la inclusión de una alusión a la técnica del «retrato-crayón»²⁴, basada en la proyección de una imagen fotográfica, por prefigurar los intereses de Ernesto González por la cultura (audio)visual de su tiempo.

6. La dinastía Yllera o Illera

El sucesor de Ernesto González es a día de hoy el profesional que durante más tiempo ha ocupado la galería de la Cava Baja, 42. José de Yllera González (Barcelona, 1891 – ¿?), desarrolló gran parte de su actividad profesional como fotógrafo en Madrid, donde se casó con Concepción Sáez y tuvo al menos cuatro hijos (José, Jesús, Otilio y María Teresa). Aunque se conserve una fotografía de Yllera durante sus años de formación (López Mondéjar, 2005: 88), pensamos que pudo aprender el oficio en Barcelona²⁵.

24 Gracias a Laura Covarsi por este dato.

25 En el padrón municipal se indica que José Yllera González lleva viviendo en Madrid 7 años. *Padrón para la Cava Baja, 42*, Archivo de Villa de Madrid, Estadísticas, Tomo 451 (1920).

Yllera (o Illera) (padre) ocupó la galería de la Cava Baja desde los años 1920 hasta aproximadamente los años 1960. Además, en sus primeros años de actividad, regentó otro negocio situado en la calle Toledo pues «en las vitrinas del portal de su casa y en la de la calle de Toledo podemos admirar verdaderas obras de arte»²⁶. En octubre de 1935, Yllera solicita la apertura de otro establecimiento en la calle de Postas, 23 (entresuelo), por el cual el Ayuntamiento le concede una licencia para «fotografía sin galería»²⁷. A pesar de que menos de dos años más tarde, en julio de 1937, José Muera González solicitase el cambio del nombre del negocio a su favor, se seguirían produciendo imágenes firmadas por Yllera durante los años 1940 y 1950. De hecho, en el número 15 de esta misma calle, Otilio Yllera Sáez, hijo de José de Yllera, regentaría otra galería de fotografía.

José de Yllera González militaba en el Partido Republicano Democrático Federal y se tiene constancia de su filiación en el fichero de fotógrafos de la Junta delegada de Defensa de Madrid durante la Guerra Civil, contando con el aval de la Sociedad Unión Fotográfica²⁸. Fue un fotógrafo muy reputado, que se anunciaba en la prensa como «el mejor fotógrafo» y que tenía varios empleados a su cargo, como lo muestran sus anuncios de búsqueda de operadores experimentados²⁹. También vendía artículos y material fotográfico (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2013: 614). Tuvo una gran producción fotográfica y, gracias a su conservación, se sabe que contaba con todo tipo de *atrezzo* para revestir los retratos de novios, niños, parejas, familias, militares, etcétera. Tuvo una predilección por el formato tamaño «París», aunque también se sometió a las diversas modas fotográficas, como las postales o el coloreado de imágenes (FIG. 5). También trabajó en el ámbito cinematográfico, encargándose de la foto-fija de películas de la productora Atlantic Films en 1936. Es importante destacar que después de la contienda pocas galerías de Madrid continuaron con su negocio, siendo la de Yllera una de ellas (Sánchez Vigil y Olivera-Zaldúa, 2014: 7).

De gran interés es la serie de diecisiete fotografías coloreadas del madrileño Constantino Casanova realizadas por Yllera entre 1920 y 1930 y conservadas en el Archivo Lafora (CCHS-CSIC)³⁰ (FIG. 6). Este gustaba ser retratado en extrañas poses y, en particular, caracterizado de Jesucristo durante la Pasión de Cristo. Esta serie de fotografías perteneció a la colección del neuropsiquiatra Gonzalo Rodríguez Lafora, figura clave de la neurociencia y la psiquiatría españolas del siglo XX, quien las mostró en sus exposiciones dedicadas al arte psicopático entre 1935 y 1936. También fueron publicadas por el diario *Mundo Gráfico* en un gran reportaje titulado «El arte y la locura», con ocasión de la muestra organizada por el médico en el Instituto Cajal:

A la colección del doctor Lafora pertenece una serie de fotografías de un mismo paranoico, en posturas pintorescas y absurdas, con un hábito nazareno, con una cruz algunas veces. Este hombre ganaba mensualmente ciento veinticinco pesetas. Fue ahorrando dinero hasta reunir tres mil pesetas, que empleó integralmente en hacerse aquella colección de fotografías, en que lo grotesco determina, por contraste, una reacción de dolor³¹.

26 *La Libertad*, 20/08/1921, p. 6.

27 Archivo de Villa de Madrid, Secretaría, Sección 28, Tomo 263, folio 50 (20/10/1935).

28 Centro de la Memoria Histórica, PS-MADRID, 1870, 1, 222.

29 *El liberal*, 24/02/1929, p. 7.

30 Véase la exposición «Sin lugares, sin tiempo. Giltzapekoak: notas sobre la reclusión», comisariada en 2016 en Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián).

31 *Mundo Gráfico*, 11/12/1935, pp. 1-4.



FIG. 5. Fotografía recto verso de Yllera, colección Stéphan Onfray.

Más allá de estas consideraciones un tanto obsoletas acerca de la salud mental, y gracias a la conservación del historial clínico del retratado (Cea Gutiérrez y Huertas García-Alejo, 2005), queda demostrado su intención de emplear la fotografía como medio expresivo o incluso terapéutico, y que para ello decidió acudir al estudio de Yllera³².

Al menos dos de los hijos de José de Yllera y Concepción Sáez sucedieron a su padre. El mayor, Otilio (1917-¿?), comenzó a dedicarse a la fotografía en 1934, siendo muy celebrados sus montajes fotográficos³³. Al igual que su padre, José (1916-¿?) consta en el fichero de fotógrafos de la Junta Delegada de Defensa de Madrid durante la Guerra Civil. Por el padrón municipal de 1965, sabemos que continuó con el negocio en la Cava Baja, 42, aunque vivía en la calle Fernando el Católico³⁴. Es posible que Jesús, su hermano pequeño, le acompañara o tomara el relevo hacia 1980, pues se le relaciona con el mismo estudio en varios requerimientos de la Comunidad de Madrid en los años 1978, 1981 y 1982³⁵. Así, los Yllera/Illera, co-

32 Por supuesto, un tema tan interesante, que trasciende los límites de esta investigación llevándolo a presupuestos metodológicos y teóricos más complejos (Trujillo Arrogante, 2023), deberán ser expuestos en otra investigación.

33 ABC, 05/03/1980, p. 64.

34 Padrón de diciembre de 1920 para la Cava Baja, 42, Archivo de Villa de Madrid, Estadísticas, Sección 451, Tomo 130, folio 491.

35 Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, 26/09/1978, p. 14; 03/01/1981, p. 10; 27/11/1982, p. 9.



FIG. 6. Constantino Casanova retratado por Yllera y en portada de *Mundo Gráfico*, 11/12/1935, BNE.

mo familia, se dedicaron a la fotografía hasta los años 1980, tanto en la Cava Baja como en la calle Postas, 15. De hecho, según ABC, entonces no era difícil «encontrar a cualquier hora del día a un buen número de personas admirando su escaparate»³⁶.

7. El estudio de Cava Baja 42, de 1982 a 2023

Después de la «era Yllera», el estudio de la Cava Baja, 42 fue perdiendo su esencia de comercio para transformarse en vivienda o, al menos, en una estructura híbrida en la que los profesionales, de la fotografía pero también del cine, podían vivir y ejercer su arte. De hecho, el estudio nunca perdió su aura de espacio de creación. El director de cine español Basilio Martín Patino vivió en la galería hacia mediados de la década de los años ochenta³⁷. De hecho, en su película *Madrid* escenifica el estudio, mostrando su fascinación por su historia, pero también por su belleza. El lugar atrajo a otros directores, como Manuel Gómez Pereira, quien en 1996 lo emplearía para una de las escenas más emblemáticas de *El amor perjudica seriamente la salud*. La secuencia, relativamente extensa, nos deja apreciar tanto la estructura del apartamento como de la entrada y de las escaleras del edificio, reflejando una vez más la

36 ABC, 05/03/1980, p. 64.

37 José Añón, cámara, director de fotografía y fotoperiodista, accedió a la galería de la Cava Baja, 42 en 1982, mientras La linterna Mágica (productora de Basilio Martín Patino) rodaba el documental *Los actores españoles en Nueva York* de Rafa Izurquiza.

fascinación colectiva generada por el inmueble. Gracias al fotógrafo culinario Coke Riera, sabemos que este vivió un par de años en el estudio hacia 2010. Entonces no estaba en buenas condiciones, pero todavía no había sido reformado y separado en dos viviendas. La división se ejecutó entre ese momento y el año 2017, cuando la actual ocupante del estudio –también fotógrafa– entró a vivir.

Bibliografía

- BAREA, Arturo (2011), *La forja de un rebelde*, Barcelona, Debolsillo.
- BARÓN HIDALGO, José (2021), «Pintor y vidriero leonés», blog *Historia de mi genealogía* (3/2/2021), disponible en: <https://historiademigenealogia.blogspot.com> [consulta: 22/10/2023].
- CEA, Antonio y Rafael HUERTA GARCÍA-ALEJO (2005), «Locura de Santidad. Un caso del doctor Lafora», en Carmen ORTIZ GARCÍA, Antonio CEA GUTIÉRREZ y Cristina SÁNCHEZ CARRETERO (coords.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, CSIC, pp. 123-159.
- GÓMEZ, Mercedes (2014), «La Cava Baja, el alholí de la villa y la muralla», blog *Arte en Madrid* (18/8/2014), disponible en: <https://artedemadrid.wordpress.com> [consulta: 22/10/2023].
- GÓMEZ IRUELA, Antonio (2009), «Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía», *Paperback*, 6 (febrero).
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1999), *Madrid. Laberinto de memorias (Cien años de fotografía, 1839-1936)*, Madrid, Lunweg.
- MARTÍNEZ AZUMENDI, Óscar (2017), «332. Sin lugares, sin tiempo: Constantino Casanova», blog *Imágenes de la psiquiatría* (22/1/2017), disponible en: <http://www.psiquifotos.com> [consulta: 22/10/2023].
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (2000 [1882]), *Viaje crítico alrededor de la Puerta del Sol*, Madrid, Castalia.
- PRATS, Antonio y Juan Ramón SANZ (2016), «Una galería fotográfica», *Blog de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid* (19/01/2016), disponible en: <https://memoriademadrid.blogspot.com> [consulta: 22/10/2023].
- RÉPIDE, Pedro de (2011 [ca. 1921]), *Las calles de Madrid*, Madrid, Editorial La Librería.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y María OLIVERA ZALDÚA (2014), «La actividad fotográfica durante la Guerra Civil a través de las fichas de filiación de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (1936-1939)», *Anales de Documentación*, vol. 17 (1).
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José y José Ramón SANCHIS ALFONSO (2013), *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, vol. 2, Valencia, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
- TRUJILLO ARROGANTE, Pedro (2023), «Las exposiciones de arte psicopatológico organizadas por Gonzalo Rodríguez Lafora entre 1935 y 1936», *Asclepio*, 75 (1).
- URCELAY, Jaime (2022), «Hijos ilustres de Poza de la Sal: Guillermo Alonso Bolinaga (1861-1916), pintor y maestro vidriero», *Blog de Jaime Urcelay* (21/8/2022), disponible en: <https://jaimeurcelay.me> [consulta 22/10/2023].

Un manuscrito y 66 fotografías: «Mémoire sur les maisons de tolérance, de rendez-vous, etc., etc., et sur la prostitution à Paris en 1900» del fotógrafo Albert Brichaut

A manuscript and 66 photographs: «Mémoire sur les maisons de tolérance, de rendez-vous, etc., etc., et sur la prostitution à Paris en 1900» by the photographer Albert Brichaut

Teresa Montiel Álvarez

Fotógrafa y fotohistoriadora, La Rioja

RESUMEN

Albert Brichaut fue un fabricante de aparatos fotográficos y fotógrafo, cuya carrera se desarrolla a finales de siglo XIX. Se tienen pocos datos personales de él, pero se sabe que trabajó para la *Commission du Vieux Paris* y para la *Préfecture de Police*, lo que le procuró poder intervenir fotográficamente en determinadas zonas del antiguo París, y poder realizar diversas series temáticas fotográficas. Este estudio se basa en el manuscrito que dejó escrito en el mes de julio de 1900, junto con un archivo fotográfico de los diferentes tipos de prostíbulos y mujeres que trabajaban en ellos, en el momento en que él realizaba sus labores como fotógrafo. Es una memoria donde recopila datos y circunstancias de las casas de prostitución, contextualizando tanto el ambiente social como el lado económico que existía en este tipo de negocios.

Palabras clave: Burdeles, Knocking Shop, Maison Closé, Maison de rendez-vous, Maison de Passe, Maison de Tolérance, prostíbulos.

ABSTRACT

Albert Brichaut was a manufacturer of photographic devices and photographer, whose career developed at the end of the 19th century. There is little personal information about him, but it is known that he worked for the *Commission du Vieux Paris* and the *Préfecture de Police*, which allowed him to intervene photographically in certain areas of old Paris, and to create various thematic photographic series. This study is based on the manuscript that he left written in the month of July 1900, along with a photographic archive of the different types of brothels and women who worked in them, at the time he was working as a photographer. It is a memoir that compiles data and circumstances of prostitution houses, contextualizing both the social environment and the economic side that existed in this type of business.

Keywords: Brothels, Knocking Shop, Closed House, Meeting House, Brothel, House of Tolerance.

Albert Brichaut. Appareil Photographiques

De Albert Brichaut podemos situar su carrera fotográfica a partir de la década de 1860, dándola por finalizada en 1900, siendo su época más prolífica la década de los años 90 del siglo XIX. No hay apenas datos biográficos sobre el autor, se le supone belga afincado en París, pero ni su año de nacimiento ni de defunción son claros.

Gracias a su trabajo para la *Commission du Vieux Paris*, y para la *Préfecture de Police*, los motivos a los que dedicó su obra son básicamente documentales, centrándose en la parte más antigua de la ciudad, en acontecimientos sociales, eventos y sucesos de importancia pública¹, de los cuales surgirán varias series temáticas: trabajos previos a la Exposición Universal de 1900, de la prisión de Saint-Lazare², del cementerio de Père-Lachaise y de los asilos de París: el asilo Roland, George-Sand, Michelet y Fressart, así como cabarets, casinos, teatros o circos³.

De estos lugares, entre otros, dejó fotografías del Moulin Rouge, del que realizó todo un reportaje diurno de exteriores e interiores del cabaret, o del Teatro El Edén, actual Teatro Athénée, fotografías realizadas antes de su remodelación en 1893, cuando ya cambió de nombre⁴, con especial interés en su mezcla orientalista y Art Nouveau.

Cabe señalar las muchas ocasiones en que se cruza en el tiempo, antes o después, con la presencia de otros fotógrafos que, como él, trabajaron para la *Commission du Vieux Paris*, como por ejemplo Eugène Atget⁵, coincidiendo en lugares y motivos exactos que fotografiar, como por ejemplo el famoso cabaret L'Enfer.

- 1 Los incendios parecían ser otra de sus especialidades, ya que recogió con su cámara en 1880 el incendio de la Ópera Cómica, el incendio del Teatro Nacional de la Ópera en 1887, el incendio de 1894 de los decorados de la Ópera de Garnier, los de la Comedia Francesa en 1899, y de entre todos ellos destaca la fotografía del incendio del Bazar de la Charité de 1897, por la ejemplar forma de retratar las consecuencias del fuego sin centrarse en él, solo fotografiando una ventana.
- 2 En 1897 fotografió la prisión de Saint-Lazare, ya que en 1898 se planteó la eliminación de diversas prisiones de la ciudad. Saint-Lazare se salvó de la primera oleada, aunque en 1912 se volvió a replantear su eliminación. Por ello, la comisión municipal del casco antiguo encargó una serie de fotografías de los edificios antes de su demolición.
- 3 Podemos encontrar que entre 1870 y 1900 recorrió fotográficamente todas las salas de conciertos, cabarets, casinos, teatros o circos, como por ejemplo: Salle de Concerts de la Sirène, Paris Folies, Théâtre des Mathurins 41, Théâtre de la République, Ancien Théâtre du Château d'Eau, Théâtre Olympica, Théâtre des Variétés, Moulin Rouge, L'Epoque, La Fourmi Ancien Bal du Grand Turc, Théâtre de Montmartre, Théâtre des Folies-Marigny, Théâtre des Bouffes, Cabaret Bruant 84, Le palais de Glace, Cabaret de L'Enfer, Concert du Petit Casino, Concert de la Gaité-Rochecouart, Cirque Medrano ancien Cirque Fernando, Jardin de Paris Champs Elysées, Concert des Ambassadeurs, Concert de la Cigale, Concert du Divan Japonais, Théâtre du Vaudeville, o Le Cirque D'hiver.
- 4 La inauguración del Edén se realizó en 1883. Diez años más tarde fue remodelado y cambió su nombre a «Gran-Théâtre», como coloquialmente se le venía conociendo desde 1890, y ya en 1899 se le rebautizará como «Théâtre Athénée».
- 5 Un ejemplo de este «cruce» lo podemos ver con la posteriormente famosa taberna «Au Petit Dunkerque», fachada conocida por la fotografía que realizó Eugène Atget en septiembre de 1900, y que los surrealistas popularizaron más tarde, gracias al característico «fantasma» que asoma a su puerta. Un año antes, en agosto de 1899, Brichaut había fotografiado la misma entrada, pero las diferencias entre una y otra imagen son evidentes. En la fotografía de Brichaut, el encuadre es canónico, recoge la fachada enrejada, el simbólico letrero de la goleta y las mesas, mientras que en la que un año después immortalizará Atget, y según su costumbre, nos introduce velozmente hacia la entrada del local, se centra en la puerta y el barco del letrero, discriminando la fachada y las mesas, potenciando la nebulosa presencia del que suponemos dueño de la taberna. Ambos fotógrafos volverán a encontrarse en otros mismos lugares, como ocurrió para la toma de imágenes del Ancien Hotel Dieu en 1899, fotografiado por Atget ese mismo año, o las del Hôtel de Lauzun realizadas por Brichaut en 1898, de sus interiores y exteriores, que posteriormente realizará Atget entre 1900 y 1905, también de exteriores e interiores, respectivamente.

1892 fue un año importante en su faceta como fabricante. Fue el ganador de la medalla de bronce en la Exposición Internacional de Fotografía de Grenoble, donde acudió como «fabricante y fotógrafo de magnesio». Aparecen recogidas en el *Bulletin de la société photographique du Nord de la France* una serie de imágenes realizadas por él, tomadas en una centésima de segundo y logradas con polvo de magnesio. El *Bulletin du Photo-club de Paris* relata la presentación de una cámara ideada por Brichaut de 18 x 24, en caoba barnizada, donde todos los herrajes eran de aluminio, consiguiendo que el volumen y peso de la cámara fuese mínimo, y finalmente en la revista *L'amateur photographe* se le concede un largo reportaje a una de sus cámaras por la novedad de la ligereza del aparato, que podía realizar 18 fotografías por el módico precio de 50 francos⁶.

El archivo fotográfico

El archivo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia se compone de 66 fotografías divididas en dos bloques de 33 imágenes cada uno, a los que acompaña un texto manuscrito de puño y letra del propio Brichaut de 19 páginas. Las fotografías tienen diferentes tamaños y van montadas en paspartú. Por otro lado, el Musée Carnavalet posee una serie de copias dispersas, incluso alguna con autoría «anónima» sin indicar pertenencia al propio Brichaut, estando la mayoría mejor conservadas que las del archivo original del fotógrafo.

Los dos bloques de 33 fotografías no siguen ningún tipo de orden concreto, y aunque aparecen numeradas y mantienen las notas identificativas o descriptivas del autor, las imágenes no tienen una lógica temática o grupal de ubicación o localización, es decir, si alguna de estas fotografías se realizó el mismo día y en el mismo lugar, no aparecen seriadas con número consecutivo, si no que están inventariadas de manera aleatoria.

Se incluyen en este archivo seis fotografías de prostitutas japonesas y de burdeles japoneses, pero de las que no se hace ninguna mención en esta memoria. Su tamaño es muy pequeño respecto al resto de fotografías, y su estado de conservación no es óptimo, al igual que en general el resto del archivo fotográfico.

La tipología de las fotografías que contiene el archivo de Brichaut se centra en: fachadas, interiores de tres casas de renombre, y retratos de prostitutas y *madames* de cuerpo entero, generalmente en el mismo rincón de la estancia y vestidas. No existe ningún desnudo en todo el archivo, y solo aparece fotografiado un hombre.

El manuscrito

Fechado en el mes de julio de 1900, el texto de Brichaut «Mémoire sur les maisons de tolérance, de rendez-vous, etc., etc., et sur la prostitution à Paris en 1900», es una memoria en la que mezcla la observación imparcial, la recopilación de datos económicos, e incluye ciertas anécdotas que evidencia que son fruto de entrevistas con prostitutas, *madames* y agentes del orden. A su vez contextualiza el ambiente donde se desarrollan estas actividades, así como esbozos del día a día de esta determinada masa social.

Sobre todo, estas memorias son un relato aséptico, en ningún momento se permite el fotógrafo ni situaciones ni lenguaje soez, su estructura es ordenada y sistematizada, y se centra casi

⁶ En el libro *Adieu, ramasse* de Yves Bourron (2006: 42), se hace referencia a Brichaut como fabricante de cámaras fotográficas. «Cuando llegó al pequeño promontorio, colocó su trípode y fijó la cámara. La nueva cámara de fuelle grafflex, comprada a Albert Brichaut, ofrecía todas las posibilidades de descentramiento e inclinación. Se le podían adaptar varios objetivos y obtener formatos 40/50».

Liste de quelques maisons de tolérance, de¹⁹
papes, de rendez-vous etc et prix qu'on y paie en 1900.

Maisons de tolérance -- femmes en carte --	de Monthyon	Rue Monthyon 14	5 ^f à la maison. 5 ^f à la femme.
	de Chabanaiss	" Chabanaiss 12	20 " " 20. "
	de Colbert	Rue Colbert	7 " " 7 "
	de Joubert	" Joubert	10 " " 10 "
	de d'Amboise	" d'Amboise 8	5 " " 5 "
	de Feytaud	" Feytaud	5 " " 5 "
	des Moulins	" des Moulins 6	10 " " 10 "
	Jeanne	" de petit. carreau	5 ^f tout.
	Rue d'Aboukir 117	" d'Aboukir 117	5 " "
	" St. Apolline	" St. Apolline	5 et 5.
	de Baillout	" Baillout	10 et. . 10 "
Il y a encore quantité de bordels ceux-ci sont les essentiels. Celui de la fille de la rue est de 2 ^e emon.			
Maisons de papes -- femmes en Cartes.	Rue de Londres 2	5 ^f tout : maison et femme.	
	" rue de la Chapelle 7	5 " " " "	
	" Chateaudun 9	5 " " " "	
	" 68	5 " " " "	
	" 70	5 " " " "	
	Cité Jarry 7	5 " " " "	
	Rue de la Ferté	5 " " " "	
	Rue de la Michodière	5 " " " "	
	Rue Poissonnière 10 Jules	" " " " "	
Maison de rendez- vous femmes lignes	Marie Lacroix	10 Rue Lord Byron	100 ^f maison et femme (minimum)
	Leroy	Rue Lavoisier	100 " " "
		me Richer	20 " " "
	Oelisy	cité d'Antin	20 " " "
	Leconic	me de la Made	20 " " "
	Simé	39 Rue Londres	20 " " "
		etc etc	(pour autres etc etc ce sont des prix à débattre)

FIG. 1. Listado de *maisons* recogido por Albert Brichaut al final de la memoria. BNF_btv1b10462948z_39.

en exclusiva en hacer un estudio de los tipos de *maisons* y sus diferentes clases, así como los dos tipos de mujeres que ejercen la prostitución, todo esto expuesto incluso con una serie de esquemas para su mejor entendimiento.

Resultan de este estudio tres tipos de establecimientos y dos tipos de mujeres: la *maison de tolérance*, la *maison de passes* y la *maison de rendez-vous*, y respecto a las mujeres las divide en *femmes en carte* y *femmes libres*.

Finaliza el fotógrafo esta memoria con una lista ordenada por categorías de las casas de prostitución, nombre del establecimiento, dirección y lo que se cobra en ellas, indicando qué tanto por ciento va a la mujer, y qué tanto por ciento va a la casa. De esta forma se puede observar la gran diferencia de precios que había entre el famosísimo Chabanais, donde se cobraban 20 francos la casa y 20 francos la prostituta, con el resto de burdeles, cuya media era de entre 7 y 5 francos, y en algunos casos eran solo 5 francos a repartir entre la casa y la mujer. O la gran diferencia de precio entre una casa de citas o *maison de rendez-vous*, y el resto de prostíbulos, donde lo mínimo para poder asistir era entre 20 y 100 francos, y si ya intervenía una actriz en esa cita, no había una tarifa fija y había que negociarla.

Tipos de *maisons* y de mujeres que allí ejercían

Las *maison de tolérance* o burdeles

Eran llamadas de «tolerancia» porque eran toleradas y supervisadas por la prefectura de policía, además de recibir la visita del médico a domicilio. Las mujeres que ejercían en ellas eran «las mujeres con carta o sumisas», esto es, que para ejercer debían llevar siempre encima una tarjeta donde se anotaban todos los reconocimientos médicos mensuales, que eran dos fijos al mes, uno por cada quincena, y si querían ejercer la prostitución, estaban obligadas a esto, todo por la contención de enfermedades venéreas.

Estas mujeres vivían en los pisos superiores de las casas y tenían un día de fiesta a la semana. El día de fiesta lo invertían en los bailes que se solían dar para este tipo de clientela en locales como *La Fidélité*, *Le Progrés* o *L'ange Gabriel*, bailes a los que solían acudir los conocidos como «apaches», bandas de delincuentes y pandillas armadas, donde gran parte de los asesinatos y ataques que se daban eran a causa de los celos, tal y como recoge Brichaut en su texto.

En estas casas había siempre una patrona o patrón, generalmente mujeres, y una o dos *sous-maîtresse* o amas mayores.

Otra diferencia de los burdeles con el resto de *maisons* era el gran lujo que en ellos había, donde la mayor parte de los ingresos que recibían las mujeres dependía de lo generoso que fuese el cliente, y, por las características de la casa, el gasto que tenían las mujeres que trabajaban en él iba a la par. Pagaban unos 5 o 6 francos diarios por la comida, y estaban obligadas a comprar cualquier cosa que necesitasen para su trabajo, desde vestidos a maquillaje o adornos, dentro de la casa, y, como apunta Brichaut, «una bata que en la calle costaría 100 francos, en la *maison* se cobra a 400 francos» (Brichaut, 1900: 5).

Uno de los aspectos en los que más se centra el fotógrafo es en los grandes beneficios que obtienen estas *maisons de tolérance*, como por ejemplo el famoso burdel Chabanais, sito en el 12 rue de Chabanais, que en ya en 1890 obtuvo unos beneficios netos de 48 000 francos (*ibidem*), y era el burdel con los servicios más caros de los recogidos por el fotógrafo en su memoria.

De este burdel tenemos la fotografía de su fachada, pero ninguna de su interior, solamente de Madame Marthe, *sous-maîtresse* del mismo, donde se puede apreciar el lujo del salón en el



FIG. 2. Retratos de cuatro prostitutas de Le Chabonais, de izquierda a derecha: M. Camille, M. Margot, M. Rolande y M. Berthe. BNF_btv1b10462950s.

que posa, y el retrato de cuerpo entero de cuatro prostitutas vestidas con sus mejores galas e identificadas con su nombre.

Para ilustrar el beneficio que alcanzaban estos negocios, el fotógrafo cuenta la historia del famoso burdel Le Monthyon, ubicado en el número 14 de la rue Monthyon.

Esta casa fue fundada por la Sra. y el Sr. Lecomte, ayuda de cámara de Luis Felipe de Orleans, y estuvo en poder del matrimonio durante quince años. En 1860 Mademoiselle Villemín, conocida como «Cornelia», compró la casa por 80 000 francos, conservándola hasta 1870, año de su fallecimiento. Al no tener hijos, la propiedad pasó al Estado, que nombró a un comisario oficial que todas las tardes se encargaba de retirar el dinero de las ganancias. Con el paso del tiempo, este comisario se dio cuenta de que se gastaba más de lo que entraba, por lo que la casa se puso en venta y la compró el notario de Chatón, Monsieur Quincaps, por la suma



FIG. 3. Interior del Monthyon: *chambre des lords*, *chambre des princes*, *chambre japonaise*, *salle des femmes*, *salon des lords* y *salon turc*. BNF_cbtv1b10462950s y btv1b10462949d.

de 316 000 francos. Un año después Mademoiselle Descombeck compró la casa al señor notario. En 1899 Mademoiselle Descombeck, que para entonces se había transformado en «Madame Chamicau» (pero que era conocida como «Inés»), reformó y decoró la casa por un valor de 300 000 francos, siendo la primera casa de París de estas características. En el momento en que Albert Brichaut escribe esta memoria, se había vendido la casa por 950 000 francos, edificio y clientela incluida, a Madame Marthe, antigua *sous-maîtresse* del Chabanaïs, que había encontrado un patrocinador para esta compra.

Del Monthyon existe foto de la fachada del edificio, y ocho de los interiores: la escalera principal, la llamada *chambre des lords* y el *Salon des lords*, donde aparecen dos mujeres elegantemente vestidas sirviendo champagne, la *chambre des princes* y *salon des princes*, la *chambre japonaise* y *salle des femmes* junto con el *salon turc*.

Otras maisons de tolérance

Del resto de casas de tolerancia que Brichaut menciona en su memoria, solo fotografió los exteriores y ningún interior, como por ejemplo la *maison* de la rue Colbert. Brichaut fotografía el nº 8, aunque hay un error en la anotación hecha a mano en la fotografía que indica que es el nº 2 de la calle. En el listado de casas de su memoria no hace mención al número, solo al nombre de la calle. Gracias a que el Museo Carnavalet guarda un ejemplar de la misma foto de Brichaut, aunque con autoría anónima, podemos saber que en ese número 8 de la calle es donde había un burdel.

De las *maisons* del número 4 rue Joubert, 12 rue Feydau y 56 rue Taitbout, Brichaut no indica el número de la casa en su listado de *maisons*, pero sí que lo hace en el marco de la propia fotografía de cada una de ellas. Por otro lado, tomará una imagen de la fachada de la casa del número 6 de la rue Moulins, que posteriormente se llamaría *La fleur blanche*, *maison* que también fotografió Eugène Atget años después, casa muy conocida por tener una habitación permanentemente reservada para el pintor Toulouse-Lautrec. Deja sin fotografiar el burdel del 117 de la rue d'Abukir, pero sí que relata una anécdota sobre la poca discreción que tuvieron varios jóvenes que trabajaban en este sitio, y que hizo que el dueño de la *maison* terminase en la cárcel.

Las maisons de passe o prostíbulos

Estas casas eran también permitidas por la policía, pero se diferenciaban de las *maisons de tolérance* en que las mujeres no eran visitadas por el médico, estando obligadas a ir una vez a la semana a la prefectura para la revisión médica. En caso de estar sanas, se les entregaba la tarjeta que las autorizaba a ejercer, de no llevarla actualizada y ser detenidas por la policía, eran enviadas al hospital de la prisión St. Lazare hasta su recuperación. Y respecto a los beneficios que obtenían en estos prostíbulos, Brichaut recoge en su memoria que se estimaba que las ganancias eran de entre 21 000 a 50 000 francos al año (Brichaut, 1900: 9).

En cuanto a las «formas» de trabajar, según relata Brichaut, otra gran diferencia entre las mujeres que trabajaban en las *maisons de tolérance*, donde se imprimía cierta categoría, con las *maisons de passe* –además de la visita del médico–, es que en estas últimas las mujeres «reciben con la bata abierta y cultivan ciertas ramas a la perfección» (*ibidem*, p. 10). No entra el fotógrafo en cuáles son estas ramas, pero sí indica que estas especialidades también se realizan en las *maisons de tolérance*, donde se hacen de manera un tanto discreta, ya que, si esto estuviese en conocimiento de la policía, les cerraría la casa con todo lo que conllevaba trasladar lujo y suntuosidad, frente a las *maisons de passe*, que tenían algo menos complicado trasladarse de una dirección a otra.



FIG. 4. Fotografías de grupo del número 2 de la rue de Londres. BNF_btv1b10462950s y btv1b10462949d.

En estos prostíbulos tenían antiguamente la costumbre –con la que terminó la policía– de asomarse las mujeres a la ventana y llamar a los transeúntes. En el momento en que Brichaut escribe esta memoria, la actividad se regía por unos horarios, que solían empezar a la una del mediodía y terminaba a la una de la madrugada, teniendo un día de fiesta a la semana, sin indicar si las mujeres vivían en la casa de manera habitual o no.

De la lista de prostíbulos que relaciona al final de su memoria, a los que dedica la mayor parte de sus fotografías es a la *maison* del número 2 de la rue de Londres, y a las *maisons* de la rue Château d'eau, y tanto en una como en otra se ven grandes diferencias respecto a las casas de lujo del Monthyon o el Chabanais anteriormente mencionadas.

Las fotos que dedica al burdel del 2 rue de Londres⁷ son 18 en total, y de estas realiza cuatro de interiores: dos de los dormitorios de las patronas, el dormitorio de la *sous-maîtresse*, el comedor de las mujeres, cuatro fotografías de grupo donde aparecen hasta 12 prostitutas, y nueve fotografías individuales de las mujeres.

Respecto a las fotografías individuales de esta *maison*, destacan dos cosas: una que aparece el único hombre fotografiado del archivo, desnudo de cintura para arriba, Monsieur Pruneau,

7 De esta dirección, 2 rue de Londres, existe un *token* de una prostituta llamada «Agnella», donde indica que en el primer piso de esta dirección está «The Studio». No está fechada, pero el modelo de *token* es muy parecido a otros que funcionaban en los burdeles. En el anverso, el busto de la mujer era siempre el mismo, como si estuviese hecho de serie, y solo cambiaban los reversos. Estas fichas se utilizaban para dárselas al cliente una vez que pagaba la entrada a la casa, y este se la entregaba a la prostituta, de manera que se evitaba que las mujeres manejasen dinero, y así no quedar expuestas a robos por parte de algún cliente ladrón.

y otra de Madame Rollande, que repite fotografía: una con vestido negro de *sous-maîtresse* como si fuese un sencillo retrato de uniforme, y otra con la bata cerrada de recibir. Todas las fotografías individuales de las prostitutas son con la bata cerrada, al contrario que las fotografías de grupo en que todas llevan elegantes vestidos.

En la rue Château d'Eau, según indica Brichaut, había tres prostíbulos: en los números 59, 68 y 70 de la calle. Del número 59 no realiza fotografía de la fachada, solo de los números 68 y 70, y las fotografías interiores parece ser que las realizó en el n° 59, que estaba enfrente de los otros dos.

Aquí hace nueve fotografías individuales de retrato de cuerpo entero, y las diferencias tanto en la pose de las mujeres como del lugar, en comparación con las otras imágenes que hemos visto anteriormente, son significativas.

Las fotos son tomadas todas en el mismo rincón del salón, las mujeres están de pie, apoyadas en la chimenea con bata de recibir, y excepto la patrona y la *sous-maîtresse*, que están vestidas e identificadas con su nombre, el resto de mujeres son anónimas. Todas las mujeres al posar enseñan hasta más arriba de los tobillos –algo que no se había visto en las anteriores imágenes– una de las mujeres repite fotografía sentada en una silla a horcajadas, y en el marco de la imagen Brichaut deja anotado: «Femme, maison de passes, avec chaussettes au salon». No realiza ningún tipo fotografía de grupo aprovechando los interiores para mostrarlos, como ha hecho en los otros burdeles; son simplemente retratos de cuerpo entero posando en un rincón de la estancia.



FIG. 5. Fotografías individuales de prostitutas anónimas y de Madame Andrée, en la rue del Château d'Eau. BNF_ btv1b10462950s y btv1b10462949d.

Otras *maison de passe*

Entre las casas que Brichaut incluye al final de su memoria, aparece la *maison* de la Cité Jarry nº 7, pero la fotografía que realiza es la de la fachada del número 11. A mano en el marco de la fotografía escribió «Maison où l'on fait la fenêtre», se supone que se refiere al primer piso, ya que existe una ficha de burdel de un «The Knocking Shop» –otra forma de denominar burdel en argot–, donde una tal Madame Julia, que aparece denominada como «artista», ejerce en «11. Cité Jarry au 1^{er} étage en face (facing) les Magasins de la Ville St. Denis», según indica en el reverso de la ficha. Esto puede inducir a pensar que había dos prostíbulos en la misma calle o que Brichaut se confundiese a la hora de indicar el número del edificio.

Tampoco hizo fotografías del número 7 de la rue Grange Batelière, de la que también existe otra ficha de este lugar con la imagen de una mujer, «Mignon», y en cuyo reverso se puede leer «De 10 h. du matin a 1 h. du matin 7 rue Grange Bateliere. Au Premier. Paris».

El último exterior que dejó fotografiado de una *maison de passe* es un gran edificio que Brichaut denomina «antiguo burdel», en la rue Colbert, edificio que actualmente está restaurado y que está declarado como monumento histórico⁸.

Maisons de rendez-vous

En el último apartado que define Brichaut, las *maisons de rendez-vous* o casas de citas, se caracterizaban porque las mujeres que trabajaban en ellas eran «mujeres libres», mujeres que se podrían ver por la calle de manera habitual y de las que no se sospecharía que eran prostitutas. Trabajaban en un horario reducido de 2 a 6 de la tarde, y una de las labores que realizaban era la de poner en contacto a clientes con otro tipo de mujeres, como actrices, *sociétaires* e incluso mujeres casadas.

Son casas de tránsito, donde la policía solía mirar hacia otro lado a no ser que hubiese algún tipo de denuncia. Al ser diversos los tipos de mujeres que acudían a estas casas a ejercer, según cuenta el fotógrafo, se solía dar el caso de que el marido de alguna de ellas llegase a la *maison* a pasar la tarde y que se encontrase a su esposa trabajando en ella.

Las tarifas en estas casas, al ser las mujeres autónomas en este sentido, son más elevadas que en las otras dos clases de *maison*, oscilando aquí los precios entre los 100 y 200 francos habitualmente, o, dependiendo de la categoría de la mujer, la tarifa era variable al alza⁹.

De las *maisons de rendez-vous* no hizo ninguna fotografía de las fachadas, únicamente cinco fotografías de mujeres posando en rincones de las estancias. Solo identifica a Mademoiselle Nini y a Mademoiselle Valentine, y las otras tres mujeres que retrata son anónimas, una aparece sin identificar y sin ubicar en dónde ejerce, otra está situada en la rue de Berri también sin nombre, y del retrato de la última deja escrito en la fotografía: «Femme en maison de rendez-vous, toilette de ville», donde se puede ver a una señora vestida con traje de calle y de la que no se sospecharía que es prostituta.

8 La edificación data del siglo xv, y a lo largo de su historia ha tenido diversos usos, incluyendo facultad de cirugía; hoy en día es la sede de un laboratorio filantrópico.

9 Dependiendo del tipo de «producto» que se ofreciese, según cuenta Brichaut, en cuestión de precios se llegó a pedir 2100 francos por la virginidad de una joven, que ya llevaba meses siendo la novia del hijo de un domador de fieras de una feria de París, pero si se podía hacer negocio con el hecho de su virginidad, se intentaba.



FIG. 6. «Mademoiselle Nini. Maison de rendez-vous en appartement, 9 ou 11». BNF_btv1b10462950s.

Conclusiones

Brichaut no se dedica en su memoria a hablar de los prostíbulos de baja categoría, y lugares donde encontrar lo peor o más sórdido de la sociedad, como los famosos boulevard de La Chapelle o el barrio de la Villette, a los que simplemente menciona de pasada en su lista de *maisons*. Únicamente dejó cuatro fotografías del boulevard de La Chapelle, del número 76 y del 106, lugar que ya funcionaba como lupanar desde 1891, y del número 226, del cual hizo una fotografía de la fachada exterior, y otra del interior con el patrón del lugar posando en un extremo de la imagen.

Ciertamente no era un fotógrafo preocupado por la estética, ni por el lado artístico de la fotografía, era claramente un reportero que documentaba y daba testimonio fotográfico, fruto de lo cual surge el planteamiento de dejar por escrito toda la información que había ido recopilado de primera mano a lo largo de su trabajo en estas zonas del viejo París, para que a partir de ello se llegase a hacer un estudio o investigación más extenso y profundo, y como tal, deja expresado este deseo al final de su memoria: «para que sirvieran de base de lienzo para obras más acabadas y detalladas» (Brichaut, 1900: 18).

Bibliografía

BOURRON, Yves (2006), *Adieu, ramasse*, París, La Fontaine de Siloé.

BRICHAUT, Albert (1900), «Mémoire sur les maisons de tolérance, de rendez-vous, etc., etc., et sur la prostitution à Paris en 1900», Paris.

FIORI, Ruth (2012), *L'invention du vieux Paris: naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, Paris, Editions Mardaga.

LEVIC-TORCA (1910), *Paris noceur*, Paris, J. Fort, Éditeur.

«Madrid entero se conmovió»: Fotografías del atentado perpetrado por Mateo Morral, y su posterior muerte, en la prensa

«Madrid entero se conmovió»: Photographs of the attack perpetrated by Mateo Morral, and his subsequent death, in the press

Marcos Narro Asensio¹

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Al pasar los recién casados, Alfonso XIII y Victoria Eugenia, por el nº 88 de la calle Mayor, el anarquista Mateo Morral lanzó una bomba que, aunque no hirió a los reyes, causó más de una veintena de muertos. Este suceso copó la atención de todos los medios, y ya desde las primeras informaciones el interés del público quedó manifiesto. La prensa, dado el interés que existía en el momento por el crimen, publicó todo tipo de informaciones, por escabrosas o anecdóticas que fueran: retratos de las víctimas, sus correspondientes funerales, manifestaciones de repulsa, etcétera, y con la captura y muerte de Morral, se fotografió a los testigos, la escena de la detención, etcétera. Este artículo no pretende ser un compendio de fotografías, sino analizar el uso que se hizo de ellas, dado su marcado sensacionalismo, al apelar a las emociones de los lectores. Con ello se contribuyó no solo a fijar la imagen del criminal, sino que también se introdujeron debates políticos y sociales.

Palabras clave: Historia de la fotografía, enlaces regios, Mateo Morral, historia del crimen, sensacionalismo.

ABSTRACT

As the newlyweds, Alfonso XIII and Victoria Eugenia, passed by 88 Calle Mayor, the anarchist Mateo Morral threw a bomb which, although it did not injure the King and Queen, caused more than twenty deaths. This event caught the attention of all the media, and from the first reports, the public's interest was evident. The press, given the interest that existed at the time in the crime, published all kinds of information, however lurid or anecdotal: portraits of the victims, their corresponding funerals, demonstrations of repulsion, etc., and with the capture and death of Morral, photographs of the witnesses, the scene of the arrest, etc. This article is not intended to be a compendium of photographs but to analyse the use made of them, given their marked sensationalism, by appealing to the emotions of the readers. This not only helped to fix the image of the criminal, but also introduced political and social debates.

Keywords: History of photography, royal weddings, Mateo Morral, history of crime, sensationalism.

¹ Este artículo se encuadra dentro de mi participación en el Grupo de Investigación «La corte española: arte, artistas y mecenas», de la Universidad Complutense de Madrid (ref. 971718), así como del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación «Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: Un enfoque holístico», ref. PID2020-17415GB-I00.

Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad. (Sontag, 2010: 72)

Desde la Restauración borbónica el crimen suscitó un creciente interés en la sociedad española, sobre todo aquellos más macabros o morbosos, lo cual empleó la prensa en su favor económico aumentando las informaciones sobre estos crímenes. Para ilustrar dichos sucesos se valió, en un primer momento, del grabado, y luego también de la fotografía. Las informaciones vertidas por los medios cada vez eran más detalladas, pero no solo en cuanto a cuestiones jurídicas, sino también a consideraciones subjetivas de los periodistas, incluyéndose así descripciones del enjuiciado y de su entorno, valoraciones éticas de los hechos cometidos... A ello contribuyó la instauración en 1882 de los juicios orales y públicos, por la Ley de Enjuiciamiento Criminal, lo que permitió acceder a los juzgados tanto a medios como a curiosos (Gómez Aparicio, 1971: 547-566²; Campos Marín, 2007: 88-90; 2012: 35-36).

Estos relatos ya habían sido populares a través de folletines y pliegos de cordel, los cuales aún conocían un gran éxito en aquellos momentos. Este tipo de narraciones, ya estudiado por Foucault (1990: 292) «tendría como función demostrar que el delincuente pertenece a un mundo totalmente distinto, sin relación con la existencia cotidiana y familiar». Ríos-Font (2004: 339) apuntaba a un doble interés en el público por estos casos: «el informe del crimen que describe el delito como amenaza constante [...] y la ficción detectivesca que lo describe como algo remoto»³, situando así al suceso entre la realidad y la ficción, entre el entretenimiento y el adoctrinamiento (Campos Marín, 2007: 89). También contribuyeron a este relato el grabado y la fotografía, al mostrar al delincuente como un «otro». De esta crónica de sucesos se esperaba que diera una explicación del caso, que contribuyera con ello a clarificarlo, así como a aplicar mecanismos de reparación social. El tratamiento sensacionalista de la información dependía tanto de la falta de explicación del caso, del interés que despertaba, así como de su capacidad para conmover al lector (Bernal Rodríguez, 2001: 149-151).

Se deben apuntar los antecedentes de dicho suceso en la España de la Restauración, pues Alfonso XII ya había sufrido dos intentos de regicidio (Laurel Cuadrado, 2014a). El primero de ellos ocurrió mientras desfilaba junto al ejército por la calle Mayor, momento en el que un republicano federal –identificado también como anarquista– Juan Oliva, le propinó dos disparos, saliendo ileso el monarca. El pistolero fue condenado a muerte por garrote vil, y el suceso tuvo un cierto eco visual en la prensa nacional, que mostró el intento fallido⁴, y también internacional, donde se reprodujo su condena⁵. Esta imagen, aún con reminiscencias goyescas, dio lugar a una manera de representar los ajusticiamientos en España, llena de tópicos y con verdadero dramatismo (Gil Salinas, 2017).

Un año después sufrió, en este caso acompañado por la reina María Cristina, otra tentativa de asesinato. Mientras los reyes volvían de pasear por el Retiro, al entrar en Palacio, el joven

2 En estos momentos se desarrolló un creciente interés periodístico que fue aprovechado para introducir la novedosa rotativa (siendo los primeros en España *El Imparcial* y *El Día*), lo que se tradujo en un cambio de los medios hacia el modelo empresarial. Este proceso pudo completarse gracias al acontecimiento de tres sucesos de verdadero interés público: el conflicto de las islas Carolinas con el Imperio Alemán, el invento del submarino de Peral y el crimen de la calle Fuencarral.

3 «[...] the crime report that portrays delinquency as a constant threat-awaits us around the corner [...] and the crime fiction that depicts it as something remote». Cita según traducción de Campos Marín, 2007: 89.

4 *La Ilustración Española y Americana*, 30/10/1878, portada.

5 *Le Monde Illustré*, 18/1/1879, portada.

Francisco Otero González les disparó en dos ocasiones. En los interrogatorios se supo que pretendía suicidarse, y por lo que su intención no era matar al rey, sino crear un gran escándalo por el que le dieran muerte (Conseglieri y Villasante Armas, 2007: 218-221). Además de las representaciones grabadas del suceso, así como de la detención⁶, es interesante una vista publicada por *Le Monde Illustré*⁷, en la que aparece el regicida junto a un coro de presos⁸, momentos previos a su muerte por garrote vil y muestra de una sensibilidad distinta con el condenado.

Este caso fue clave en la introducción en España de la antropología criminal de mano del doctor Esquerdo, quien actuó como perito de la defensa (Conseglieri y Villasante Armas, 2007: 216-217). También lo fue del caso de José Garayo (Huertas, 2004), conocido popularmente como «el Sacamantecas» de Álava, quien fue acusado de violar y descuartizar a varias mujeres de distintas edades. A ambos atribuía una locura que les exoneraba de su responsabilidad penal. Para llegar a esta conclusión hacía uso de los elementos propios del Degeneracionismo, como la descripción antropométrica en la que podían apreciarse esas malformaciones genéticas que les habían conducido a actuar así⁹. En la década de 1880 la psiquiatría española adoptó esta teoría y, dado su vinculación con esta serie de casos de gran impacto social, se pasó a la identificación del loco con el criminal (Campos Marín, 2013: 3).

En los últimos años del XIX se vivió una escalada de conflictividad social, sobre todo a raíz de las desoídas reivindicaciones obreras que denunciaban las injustas condiciones laborales de los trabajadores. El más grave de los sucesos fue el intento de toma de Jerez de la Frontera el 9 de enero de 1892, en el que unos 600 jornaleros entraron a la ciudad con pretensión de acabar con la burguesía y proclamar la revolución social. El fallido movimiento acabó con más de 400 detenidos y cuatro reos —a quienes se les acusó de organizarlo— condenados a garrote vil. Del patíbulo se conservan distintas imágenes (Gil Salinas, 2017: 174-177), entre las que destaca una fotografía de autor anónimo, en la que se ve el patíbulo y parte del público desde un punto de vista elevado, y un grabado publicado en la prensa francesa¹⁰, el cual parece haberse realizado sin contemplar dicha fotografía, añadiendo elementos que eran más propios de esa manera estereotipada de representar la escena, tan típicamente española.

En Barcelona también se produjo una escalada de atentados hasta la Semana Trágica de 1909, especialmente anarquistas, cuyos responsables fueron castigados de manera ejemplar con el garrote vil. Uno de los casos más sonados fue el del atentado cometido en el *Liceu de Barcelona* por Santiago Salvador Franch la noche del 7 de noviembre de 1893¹¹. Mientras se estaba representando *Guillermo Tell* de Rossini, el anarquista lanzó a la platea dos bombas Orsini, de las cuales solo explotó una¹², causando una veintena de muertos y numerosos heridos. En un primer

6 *La Ilustración Española y Americana*, 31/12/1879, p. 412; *Le Monde Illustré*, 10/1/1880, portada y p. 20.

7 *Le Monde Illustré*, 24/4/1880, p. 253.

8 Posiblemente entonando la *Salve que cantan los presos en las carceles de esta Corte cuando hay reos en capilla*, 1858, Impr. José M. Marés.

9 Ideas que quedaron plasmadas en la serie de cuatro conferencias *Locos que no lo parecen* (marzo de 1880 – febrero de 1881).

10 *Le Progrès Illustré*, 21/2/1892, portada.

11 *Le Petit journal. Supplément illustré*, 25/11/1893, portada.

12 La otra bomba se ha puesto en relación con la que conserva el Museo de Historia de Barcelona (MHCB 855), lo que cuestionó Lluís Permanyer en «La bomba que desgarró la Barcelona de fin de siglo», *La Vanguardia. Revista*, 6/11/1990, pp. 1-3.

momento se detuvo a más de 160 personas relacionadas con el atentado. Finalmente, el terrorista fue detenido mes y medio después, y, tras un juicio, fue condenado a muerte. Dicho momento también fue difundido incluso en el extranjero¹³, dejando constancia de ese interés.

Deben señalarse cuáles fueron las implicaciones que las imágenes de estos criminales (Garaño, Salvador) tuvieron, y es que la fotografía cumplió una importante función de control social, al poder tanto identificar como clasificar a los individuos y señalar a aquellos que suponían una amenaza para el orden establecido. Es así como la fotografía permitió a las instituciones decimonónicas trasladar sus mecanismos de represión y normalizarlos, condenando al ostracismo a quienes no encajaban en los cánones sociales, éticos o estéticos de la sociedad burguesa (Plasencia, 2022: 201-202). Este tipo de imágenes fueron comunes en los peritajes criminales, también en España, y tienen que ver con los métodos de Bertillon y Galton (Sekula, 2003: 154-161). Con ellos se pretendía, a través de la codificación de los rasgos físicos, predecir la peligrosidad social.

Pero quizá hubo un caso aún más notable en la España de la Restauración, que fue el asesinato de Cánovas del Castillo, figura clave del régimen, y por lo que el crimen fue un asunto de Estado. El político se encontraba de retiro en el balneario de Santa Ágata en Rentería cuando fue disparado por el anarquista Michele Angiolillo. Del crimen se publicaron todo tipo de detalles en prensa, en números dedicados al suceso como el de *La Ilustración*, en el que destacan la reconstrucción grabada del suceso¹⁴ así como el dibujo de Comba (sobre una fotografía) del cuerpo del político¹⁵. Pero también se publicó un buen número de fotografías, sobre todo del entorno, de los escenarios, de los testigos, del traslado del cuerpo, así como del funeral celebrado en Madrid.

Con motivo del enlace de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg el 31 de mayo de 1906, la ciudad de Madrid se engalanó y se organizaron toda una serie de festejos y actividades. Esta ceremonia fue parte crucial en la formación de la imagen del monarca, quien las empleó por su valor legitimador e integrador. El reinado de Alfonso XIII respondía al concepto de «performing monarchy» (Cannadine, 2002; Van Osta, 2006), y es que las monarquías venidas del Antiguo Régimen debieron de adaptarse a los cambios políticos y sociales decimonónicos si querían sobrevivir. Ya no valía solo con hacer gala de su poder, por lo que debieron hacer uso de una serie de gestos, movimientos y, especialmente, ceremonias, por las cuales la familia real se mostró más cercana al público.

Esta imagen comenzó a desarrollarse desde el reinado isabelino (Reyero, 2015 y San Narciso Martín, 2022), y los monarcas comenzaron a mostrar ciertos aspectos de su vida privada, adecuándose esta ya a los roles sociales y de género propios de la pujante burguesía. En este contexto los sentimientos pasaron a ocupar un lugar primordial en la imagen regia, por lo que el amor pasó a ser clave en el lenguaje de los enlaces reales. Esta muestra buscaba la empatía del público, ganarse su favor, y acabó convirtiendo a los monarcas en personajes públicos, aumentando el interés por su vida privada, lo que se reflejó en la prensa y los detalles anecdóticos, pero de interés popular, que se publicaban. Esto también se hizo patente en la fotografía, tanto de los propios monarcas como de sus bienes y espacios que frecuentaban.

Durante los primeros años del reinado de Alfonso tuvieron lugar sus principales ceremonias públicas: su mayoría de edad y su jura de la Constitución en 1902, y su boda (C. Hall, 1999;

13 *L'Univers Illustré*, 1/12/1894, portada.

14 *La Ilustración Española y Americana*, 15/8/1897, p. 89.

15 *Ibidem*, portada.

2003 y Moreno Luzón, 2013). En ambas se pretendió no solo popularizar la monarquía, sino también ofrecer una buena imagen de España al exterior tras el Desastre del 98. La identificación nacionalista existente de España con el rey y, en parte, esa imagen que reforzar al exterior hizo que Madrid se llenara de referencias nacionalistas (banderas, gallardetes, escudos...).

Entre los medios nacionales que acompañaron la información con fotografías están los clásicos ilustrados: *La Ilustración Española y Americana* (López Sánchez, 2015)¹⁶, *Nuevo Mundo* o *Blanco y Negro*¹⁷, pero también otros que, por el carácter histórico del hecho y el impacto que el atentado causó, las publicaron. También tuvo una importante presencia en todo tipo de medios internacionales, más allá del Reino Unido. Desde ya antes del enlace, se dio a conocer a la princesa, aunque tampoco era desconocida para ciertos sectores de población, ya que había resultado ganadora de un premonitorio concurso organizado un año atrás por el ABC para elegir «¿Quién será la futura reina de España?» (Calderón Berrocal, 2023: 110-113). Su figura acabó fascinando, despertando el interés popular más allá de por su belleza (Mira Abad, 2016: 187). A través de la fotografía se ilustró parte de su vida familiar en Inglaterra, con distintas instantáneas de su niñez, escenas familiares junto a la reina Victoria y los retratos de sus parientes, así como también de los lugares que habitó, como el Castillo de Carisbrooke, residencia oficial de los Battenberg u Osborne-Cottage, su residencia en la isla de Wight¹⁸.

La prensa y también los fotógrafos de los medios españoles siguieron a la aún princesa en su viaje desde Londres. Victoria se encontró con Alfonso el 25 de mayo en la estación de Irún, donde les esperaba ya una gran muchedumbre. Allí fue tomada una interesante fotografía por Rivero¹⁹; la entrega del primer ramo de flores a la princesa, una imagen cargada de sentimentalismo, de estética cursi, por esa estereotipación del sentimiento, pero cercana al lenguaje de las tarjetas postales contemporáneas: «parejas de enamorados, cestos de flores y niños engalanados con lazos» (Sougez, 1994: 195). En las distintas paradas se sucedieron las aclamaciones y los aplausos. Incluso en su parada en Zumárraga un grupo de «espatanzaris»²⁰ bailaron ante ellos, muestra del apoyo local a los reyes²¹. En los andenes se congregaban multitudes, las cuales eran fotografiadas: Vitoria, Burgos, Valladolid, El Espinar y El Plantío, de cuya recepción se publicó una a doble página²², pues allí les esperaban María Cristina, los príncipes Fernando y María Teresa, y el gobernador civil de Madrid, Ruiz Jiménez. El interés por los detalles del enlace llevó también a publicar fotografías del *trousseau* de la reina, integrado por un gran número de vestidos regalo del monarca y de la reina madre, los cuales fueron expuestos en Palacio²³, así como del resto de los regalos recibidos²⁴.

16 Como se estudió en el caso de la mayoría de edad del rey, esta publicación tenía la función tanto de informar a las clases acomodadas de un acontecimiento histórico como de mostrar la legitimidad al trono del monarca, lo cual se extiende aquí a difundir la buena imagen de la pareja real.

17 Por ejemplo, del número publicado el 2 de junio se vendieron 14620 ejemplares (ABC, 5/6/1906, p. 5).

18 *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (8-10/34).

19 *Ibidem*, s/n (13/34).

20 *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, s/n (5/24).

21 Una costumbre que se desarrolló con profusión en el reinado de Isabel II durante sus viajes por el territorio nacional y que tenía una clara intención integradora, al demostrarse con ello su apoyo a la monarquía (San Narciso, 2017).

22 *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, s/n (8-9/24); *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (14/34).

23 ABC, 31/5/1906, pp. 7-9; *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (11-12/34).

24 *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (24/34); *La Ilustración Española y Americana*, 30/5/1906, p. 345.

El enlace entre el rey Alfonso XIII y Victoria Eugenia se celebró en la parroquia de San Jerónimo el Real la mañana del día 31. El gran atractivo físico de la princesa, así como la historia de amor que encarnaban los novios, favoreció su popularidad, además de proyectar un feliz matrimonio y descendencia (Mira Abad, 2016: 174-178). Madrid se preparó tanto para la visita de comisiones extranjeras, lo cual fue todo un éxito diplomático –publicándose retratos de aquellos invitados más ilustres²⁵ como de sus llegadas a la capital²⁶–, como para un gran número de vecinos y forasteros. El recibimiento fue espectacular por parte del público, y así se expresaba en los medios: «Ni las personas de edad más avanzada recuerdan una alegría tan general, tan espontánea, tan profunda, ni los más viejos habían visto nunca entusiasmo tan delirante»²⁷. Ante todo, fue ejemplo del interés que estas ceremonias despertaban entre el público. Respondiendo al concepto de «monarquismo banal» (Billig, 1992) se editaron números especiales de las principales revistas ilustradas²⁸, se vendieron todo tipo de objetos conmemorativos (Smith, 1996 y Moreno Luzón, 2023: 35-36): tarjetas postales²⁹, abanicos³⁰, cabases³¹, etcétera, así como fue todo un éxito cinematográfico (Montero Díaz, Paz Rebollo y Sánchez Aranda, 2001).

Las principales calles por las que iba a pasar la comitiva regia, sobre todo el camino que llevaba desde Palacio a los Jerónimos se decoró para la ocasión³². Los medios desplegaron a sus fotógrafos por todo el recorrido, acompañando a los novios. En el caso del ABC/B&N colaboraron los más reconocidos fotógrafos del momento: Goñi, Irigoyen o Franzen³³. Además, se anunció la compra de fotografías relativas al enlace a aquellos no contratados, ya fueran profesionales o aficionados, por 10 pesetas³⁴. La mayoría de los focos se centraron en los Jerónimos, imagen de Lacoste que fue portada para *La Ilustración*³⁵ [FIG. 1] y que mostraba todo el aparato propio de un enlace regio. Se tomaron tanto vistas del exterior como del interior, desde las tribunas, en las que se encontraban los periodistas. Esta práctica se había instaurado con el enlace de Alfonso XII con María de las Mercedes en la basílica de Atocha, reservándose sendas tribunas para ello³⁶, llamando así a la publicación de noticias.

25 *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, s/n (2/24).

26 *ABC*, 30/5/1906, pp. 7-8; *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, s/n (11/24); *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, pp. 362-363.

27 *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (13/34).

28 Como pasó con *Nuevo Mundo*, debido a que el número semanal se publicaba ese mismo día, se editó un suplemento: «La boda del rey».

29 Ejemplares del Museo de Historia de Madrid, así como a la venta en librerías de segunda mano, todocolección.net.

30 *Abanico conmemorativo de la boda de SS.MM. los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg*, 1906, Patrimonio Nacional (10007174).

31 *Cabás de hojalata realizado con motivo de la boda de Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia*, 1906, Museo del Traje (MTCE081774).

32 *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, s/n (11/24); *ABC*, 2/6/1906, p. 7; Serie de fotografías estereoscópicas de H. C. White Co., ca. 1907, Museo de Historia de Madrid (Inv. 2006/25/10-2006/25/17).

33 *ABC*, 1/6/1906, s/n (7-11/20); *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (18-21/34).

34 Cabe destacar cómo se pide que sean entregadas antes de las siete de la tarde del día en que ocurra el asunto, buscando esa actualidad de la información; *ABC*, 1/6/1906, s/n (19/20).

35 *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, p. 357.

36 AGP: PLA00006629, PLA00006630 y PLA00006631.

En el regreso, al pasar los novios por el nº 88 de la calle Mayor, el anarquista Mateo Morral lanzó una bomba envuelta en un ramo de flores. Aunque no hirió a los reyes, causó más de una veintena de muertos y algunos destrozos (Laurel Cuadrado, 2014b: 33-40). B&N desde ese primer momento contribuyó a configurar la imagen del criminal y a incidir en la idea de identificación de los monarcas con la nación: «De repente, un criminal rompió el regocijo que españoles y extranjeros sentíamos; un enemigo de la sociedad, del orden, del derecho, sembró la muerte y al atentar contra la vida de los Reyes, que para bien de todos resultaron ilesos, al cometer el delito de lesa majestad, cometió un crimen de lesa patria y manchó de sangre inocente la alegría nacional»³⁷. El elemento de la sangre fue muy simbólico y empleado también para mostrar la gravedad de los hechos, publicándose fotografías de su limpieza³⁸.

Este suceso no detuvo el programa de festejos, que siguieron su curso, lo que unos medios celebraron³⁹, mientras otros atacaron duramente al conde de Romanones por dicha actitud, sobre todo, desde la prensa satírica catalana (Narro Asensio, 2023). Lo que sí ocurrió es que la atención de los medios se centró en lo sucedido, compartiendo la reacción popular: «Madrid entero se conmovió; en los primeros instantes nadie creía la noticia; después, al darse cuenta el pueblo de la verdad de lo ocurrido, la indignación fue extraordinaria»⁴⁰. Desde ese momento el interés del público por conocer qué había sucedido quedó de manifiesto, y la prensa se aprovechó de ello, ya que en esos momentos ya cumplía con una función comercial (Gómez Aparicio, 1971: 548). También reinaba el pánico, cualquier estruendo o ruido fuerte era una posible detonación⁴¹.

El suceso ha quedado fijado en la memoria colectiva por la imagen que un inexperto Eugenio Mesonero Romanos, aún estudiante de Medicina de diecisiete años, tomó y que vendió por 300 pesetas al ABC⁴² [FIG. 2] (Ayala, 2020). Para realizarla había empleado una cámara

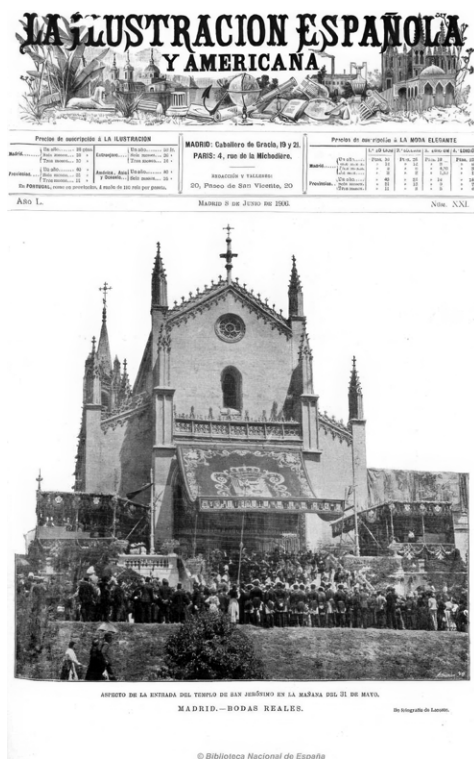


FIG. 1. *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, portada, Biblioteca Nacional de España.

37 *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (13/34).

38 *Le Monde Illustré*, 9/6/1906, p. 375.

39 *Blanco y Negro*, 9/6/1906, s/n (7/21).

40 *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (13/34).

41 *ABC*, 1/6/1906, s/n (16/20).

42 *ABC* 1/6/1906, s/n (12/20); *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (21/34); reproducida luego por otros medios: *Le Monde Illustré*, 9/6/1906, p. 375, *The Illustrated London News*, 9/6/1906, pp. 850-851, en el que ya se presenta como: «The famous photograph of...».



FIG. 2. *Tarjeta postal*, ca. 1906, colección del autor.

ra regalada por su padre, y solo tenía una placa para fotografiar el paso de la comitiva. Por los nervios del momento no recordaba en qué momento había sido tomada, cavilando el periódico si se había hecho en un fuerte movimiento causado por el estampido de la explosión. Al revelarse se vio que había sido a escasos segundos de la detonación: aunque se aprecia el humo, los caballos acaban de iniciar su estampida, por lo que aún no ha sido aplastado el caballo de varas. El público aún mantiene el orden, y solo algunos guardas levantan sus armas en busca del culpable. El periódico recibió cartas en las que se dudaba de la veracidad de la fotografía, pensándose que era un dibujo. Esta se convirtió en la exclusiva que rompió con lo que hasta el momento se entendía por fotografía de prensa en España, y fue algo en lo que el propio periódico insistió, «el éxito más grande que se conoce en los anales de la Prensa universal»⁴³. La fotografía fue muy apreciada, por su capacidad narrativa, sobre todo en el Reino Unido, donde los números que llegaron del diario se cotizaron al alza⁴⁴.

Pero también fueron tomadas otras fotografías cercanas en el tiempo, como la publicada por *La Ilustración*⁴⁵, obra de José Ubao [FIG. 3] desde su casa, la cual se situaba algo antes, en el lado izquierdo de la calle. A esa altura tuvo una buena vista del suceso, pero la fotografía es bastante borrosa, lo que imposibilita apreciar los detalles, salvo la columna de humo levantada. Del

43 *ABC*, 2/6/1906, p. 11. Los inconvenientes de la primera etapa de la fotografía en prensa han sido ya expuestos por Bernardo Riego (2001: 365-366). El principal era la confusión visual que la fotografía representaba respecto del dibujo, pues su lenguaje narrativo específico no se configuró hasta esta primera mitad del s. XX con logros como el de Mesonero Romanos, algo que comentaba también Susan Sontag (2010: 27-28), ya que, con la portabilidad de la cámara, la fotografía pasaba a ser capaz, por su inmediatez, de narrar la muerte mejor que cualquier relato verbal.

44 *ABC*, 8/6/1906, p. 4.

45 *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, suplemento, portada.

autor se tienen escasos detalles, solo que fue junto con sus hermanos al rescate de un sargento y un corneta después de tomar la fotografía, cuya recuperación atendieron en su misma casa. Por ello fueron condecorados con la cruz de segunda clase del Mérito militar con distintivo blanco⁴⁶. Otras fotografías como la publicada por *L'illustrazione Italiana*⁴⁷ (tomada del *Daily Mirror*), fue realizada de forma espontánea desde el final de la calle Mayor, y permite ver el pánico que había causado el explosivo y la columna de humo. El medio debió indicar que la fotografía era original y no trucada.



FIG. 3. *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, suplemento, portada, Biblioteca Nacional de España.

La difusión de estas imágenes llegó a producir incluso tarjetas postales⁴⁸ [FIG. 2]. En ellas la inclusión de un suceso dramático no fue extraña —aunque a nuestra sensibilidad pueda parecer de mal gusto—, pues cualquier aspecto de la vida era proclive a aparecer en una tarjeta, más siendo un suceso de relevancia que ya había aparecido en la prensa (Guereña, 2005: 46 y Riego, 2011: 13-14)⁴⁹, pero las razones de esta edición van más allá. En ellas, como luego ocurrió con los más conocidos de la Gran Guerra, existía una intencionalidad política, pudiendo verse como ejemplos de *atrocity propaganda* (López Torán, 2017: 298) al mostrarse los crímenes que los enemigos del sistema —en el caso del régimen de la Restauración, el anarquismo— estaban causando al país. Se buscaba así una respuesta afectiva en el receptor, el rechazo hacia estos actos y mostrar con ello su apoyo a la monarquía que había resistido al ataque.

Las siguientes fotografías documentan ya el panorama resultante, y fueron realizadas tanto por esos fotógrafos desplazados para el desfile como por aficionados. Estas imágenes reflejan el auxilio a las víctimas, los caballos muertos o los numerosos destrozos materiales —como los sufridos por el coche de la Corona Real⁵⁰—, con vistas tanto generales como de detalle⁵¹, dependiendo del interés por informar o conmover al lector. También se publicaron en numerosos medios imágenes del edificio desde el que había sido lanzada la bomba⁵², así como otras de la calle, lo que permitía al lector hacer una reconstrucción de los hechos⁵³ [FIG. 4].

46 *El Día*, 23/6/1906, p. 1.

47 *L'illustrazione Italiana*, 10/06/1906, p. 553.

48 Se encuentran numerosos ejemplos a la venta en portales como *todocolección.net*, *Wallapop*, etcétera.

49 Pueden ponerse en relación también con ejemplos de la Semana Trágica de Barcelona o de la Guerra de África.

50 *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, suplemento, s/n (24/24). Este coche fue realizado por el maestro Julián González para Fernando VII en 1829, aunque sufrió numerosas intervenciones en los posteriores reinados. Fue muy empleado para las ceremonias dinásticas, como también el enlace de Alfonso XII con María Cristina en 1879. Tras el atentado debió de ser restaurado.

51 *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, suplemento, s/n (22-23/24); *Blanco y Negro*, 2/6/1906, s/n (22/34).

52 *ABC*, 1/6/1906, s/n (13/20); *Los Sucesos*, 2/6/1906, p. 2.

53 *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, suplemento, pp. 382-383.



FIG. 4. *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, suplemento, pp. 382-383, Biblioteca Nacional de España.

La imagen del caballo muerto es muy ilustrativa⁵⁴ [FIG. 5], pues en ella, fuera de forma buscada o casual, se puede ver la representación de un tópico artístico popular del fin de siglo. Este había sido ya pintado por Regoyos⁵⁵ (quien menciona los equinos de Delacroix) o Iturrino⁵⁶, y cuyos orígenes pueden rastrearse hasta el 2 de Mayo de Goya, así como en las diversas imágenes taurinas románticas de otros como Lucas Velázquez. Se muestra en todas ellas una violencia desmedida ejercida contra el animal, el que representa dentro de la imagen regeneracionista, de la «España Negra» (Regoyos y Verhaeren, 1899: 39-45), un símil de España, que llevada por la sinrazón ha acabado herida de muerte, lo que recogerá Pablo Picasso en su *Guernica*.

En los días siguientes se publicaron numerosas noticias ilustradas para informar sobre el estado de las víctimas y de quiénes habían sido los fallecidos, por lo que aparecieron sus retra-

54 *Nuevo Mundo*, 31/5/1906, suplemento, s/n (22/24); *ABC*, 1/6/1906, s/n (13/20); *Blanco & Negro*, 2/6/1906, s/n (22/34).

55 Darío de Regoyos, *Víctimas de la fiesta*, 1894, Colección Cajastur, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

56 Francisco Iturrino, *Caballo muerto*, ca. 1898, MNCARS (AS00571).

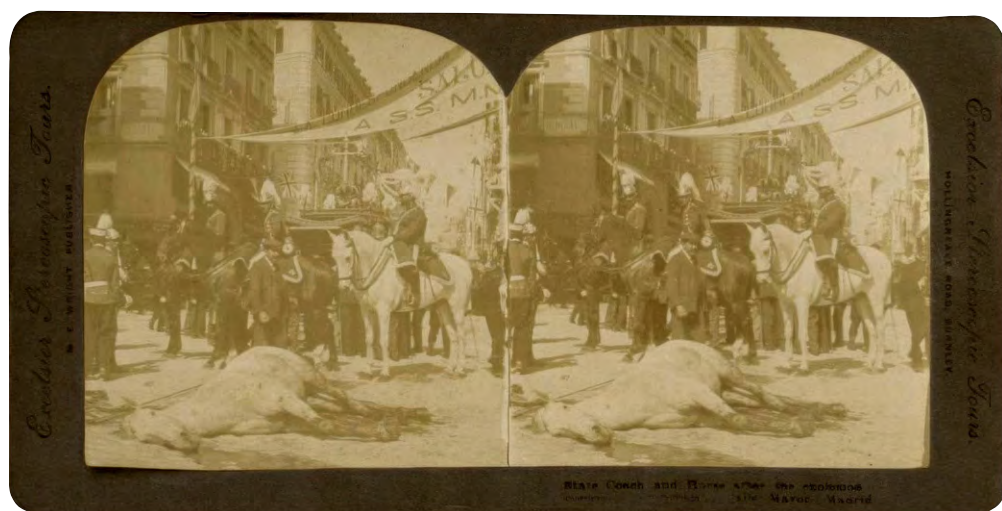


FIG. 5. M. E. Wright, *State coach and horse after the explosion calle Mayor Madrid*, 1906, Museo de Historia de Madrid.

tos⁵⁷, entre las cuales existió una distinción de clase, al contar entre las víctimas la marquesa de Tolosa y la hija de la condesa de Adanero, Teresa Ulloa. También fueron numerosas las fotografías de las víctimas en los hospitales, sobre todo de los soldados, a quienes se identificaba, así como composiciones grupales⁵⁸ [FIG. 6], mostrando la crueldad del terrorista.

Los primeros actos de recuerdo de los fallecidos fueron los entierros celebrados en la capital, destacando el desfile fúnebre que recorrió el centro de Madrid y conducía tanto a los militares del batallón de Wad-Ras como a las dos nobles⁵⁹. En NM⁶⁰ se publicó una fotografía del paso por la Puerta del Sol, en la cual el sujeto principal es la muchedumbre que se congrega en torno al camino de las carrozas. La respuesta ciudadana fue clara: ya en los momentos inmediatamente posteriores al atentado se congregó la multitud frente a Palacio para aclamar a los reyes. Se vivieron distintas muestras de apoyo popular, emitiéndose fotografías que mostraban, en perspectiva, la enorme afluencia de público⁶¹. El caso fue muy seguido por la prensa, publicando todos los avances y detalles de este. Para ilustrarlo se adjuntaban retratos de los protagonistas, como los colaboradores en la huida de Morral, Isidro Ibarra y Vicente Daza⁶², y de José Nakens, director del periódico satírico *El Motín*⁶³.

Mateo Morral acabó refugiándose en el ventorro de «Los Jaraices», donde cometió el error de registrarse con las mismas señas que ya habían sido publicadas como las del responsable del atentado. Esto alentó a los dueños, yendo el marido a dar parte a las autoridades, pero

57 ABC, 5/6/1906, p. 8 y 6/6/1906, p. 7; *La Ilustración Española y Americana*: 8/6/1906, p. 380.

58 ABC, 6/6/1906, p. 7; *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (10-11/16).

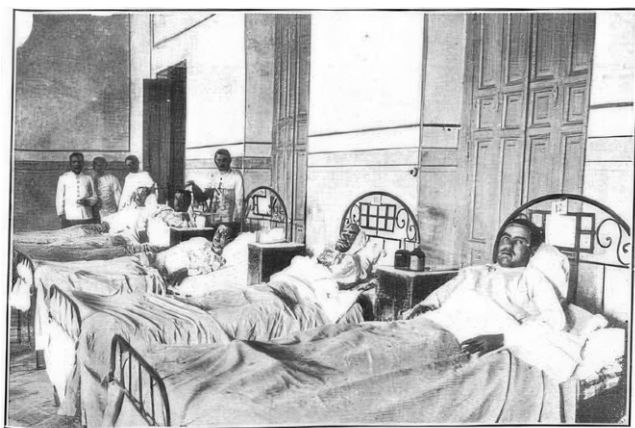
59 *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1906, suplemento, p. 384.

60 *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (10/16).

61 ABC, 2/6/1906, pp. 8-9.

62 *Nuevo Mundo*, 14/6/1906, s/n (15/16).

63 *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (6/16); ABC, 8/6/1906, p. 6.



Soldados del regimiento de Wad-Ras y el guardia de orden público Pedro Crispín Rodríguez en la Clínica del Buen Suceso

FIG. 6. *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (11/16), Biblioteca Nacional de España.

ma del crimen. Cuando fueron a socorrerles, ya fue imposible hacer nada. NM⁶⁶ y B&N⁶⁷ hicieron reconstrucciones de cómo habían quedado los cuerpos tanto del guarda como de Morral. Mientras que en NM se ve mejor la disposición del cadáver respecto del paisaje, en B&N la atención se dedica al cuerpo, siendo el punto de vista de ambos muy semejante, por lo que más que informar sobre la localización, pretende mostrar el drama del suceso.

Los escenarios del suceso fueron plasmados en fotografías; desde las calles de Torrejón de Ardoz, como especialmente de la venta, tanto de su interior como alrededores, donde tuvo lugar la muerte de ambos. En algunas también aparecen ya los protagonistas del episodio, especialmente los dueños, Jenaro Chamorro y Fermina Traisaz⁶⁸, a quienes se les retrata en numerosas ocasiones. También se publicaron el retrato de estudio de Fructuoso Vega, así como un retrato de grupo de su viuda e hijos huérfanos⁶⁹ [FIG. 8]. Fuera de una casa bastante humilde, tanto ella como casi todos sus hijos visten el luto y muestran expresiones tristes. Se trata de una composición que llama a la empatía del lector, y a compadecerse de la pobre familia. Semejante intención tenía la fotografía publicada por ABC⁷⁰ del entierro, en la que nombra a Vega como «última víctima del anarquista Mateo Morral». Se muestra a la comitiva fúnebre, formada tanto por sus hermanos como por el alcalde de Loeches, a donde se dirigían desde Torrejón, cargando con el ataúd a hombros. La toma ha sido preparada, pues la mayoría de ellos se encuentran posando, dando una cierta teatralidad al hecho. Una compilación de los hechos comentados publicó *Los Sucesos*⁷¹ [FIG. 9], en la cual se mezcla el dibujo con la fotografía,

en ese momento llegó a la venta Fructuoso Vega, guarda rural, quien le pidió que le acompañara para acreditar su identidad ante las autoridades. En el camino fue cuando, según la versión oficial, Morral disparó al guarda, y posteriormente se suicidó pegándose un tiro en el pecho. Esta escena fue reconstruida a través del grabado —con ciertas licencias— por *Le Petit Parisien*⁶⁴, o con el mismo retrato de Morral muerto, para *Los Sucesos*⁶⁵ [FIG. 7], en una especie de collage que contenía el ar-

64 *Le Petit Parisien*, 24/06/1906, portada.

65 *Los Sucesos*, 9/6/1906, portada.

66 *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (13/16).

67 *Blanco y Negro*, 9/6/1906, s/n (9/21).

68 *ABC*, 4/6/1906, pp. 7-8; *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (12-14/16); *Blanco y Negro*, 9/6/1906, s/n (9/21).

69 *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (14/16).

70 *ABC*, 4/6/1906, p. 7.

71 *Los Sucesos*, 9/6/1906, pp. 4-5.

centrando la composición el retrato de Morral y la ovación recibida por los reyes en la Puerta del Sol.

Tras la identificación del cuerpo de Morral, fue llevado a Madrid, al hospital del Buen Suceso, donde se animó, por el ministro de Gobernación, a que fuera fotografiado por quien quisiera, para que, circulando la imagen de este, quizá alguien pudiera dar alguna nueva información o saber si tuvo cómplices⁷². Así pues, en la prensa fueron numerosos los retratos que se publicaron de Morral muerto, en ocasiones enfrentándose a otros de él aún vivo, como en el caso de NM⁷³ [FIG. 10]. Una comparación que, aun con una intención práctica, no tenía ningún pudor con el anarquista, e incidía en la idea de criminalizar el anarquismo, siguiendo las teorías de Cesare Lombroso (1978: 25-32 y 35-37), al mostrar lo que en él había «producido» dicha ideología. En la misma línea está la comparación que establece ABC⁷⁴ del retrato de Morral vivo junto con el de Angiolillo, entre los cuales el periodista ve un parecido muy claro e invita al lector a comprobarlo a través de las fotografías. Con ello se pretendía poder identificar al anarquista a través de sus rasgos físicos, un ser «anormal» respecto del resto de la sociedad, una excepción, un «otro». Esta identificación del anarquista como criminal (y como loco) fue fundamental para el sustento del orden burgués de estas décadas de conflictividad social y descontento (Girón, 2002: 86-88).

En el caso Morral, se distribuyeron imágenes que pretendían recomponer su postura pareciendo un retrato de él



FIG. 7. *Los Sucesos*, 9/6/1906, portada, Hemeroteca Municipal de Madrid.



FIG. 8. *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (14/16), Biblioteca Nacional de España.

72 *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (14/16). Se discutió sobre la exposición pública o no del cadáver y Moret dictaminó que no se permitiera a nadie acceder sin una orden expresa (ABC, 4/6/1906, p. 10), hecho que parece no se cumplió, pues incluso el príncipe de Mónaco acudió y tomó cuatro fotografías del cuerpo (ABC, 6/6/1906, p. 10).

73 *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (15/16).

74 ABC, 9/6/1906, p. 6.

Cabe preguntarse, tras estas consideraciones, cuál era la intención que había detrás de estas imágenes publicadas, y por qué esa decisión de mostrarle «vivo». Dicha cuestión ha dado lugar a teorías⁸⁰ sobre el porqué de no mostrar las fotografías del sumario, más cruentas y reales, las cuales pondrían en duda el suicidio del anarquista. Si comparamos con otras imágenes de criminales muertos en la España del momento, que sí se distribuyeron⁸¹, conviene señalar cómo el trágico final del criminal, suicidándose, así como la repercusión del atentado, daba lugar a una compleja situación. Aquí de-

bemos volver a Lombroso, quien tras señalar los peligros de los anarquistas, acaba exculpándoles por ser más enfermos que criminales⁸². De igual forma no consideraba que practicar la violencia por parte del Estado fuera la solución (1978: 68, 70 y 75-76), la cual era ejercida a través de esas crueles fotografías publicadas. Esta exposición invita a reflexionar también sobre el receptor de esta imagen y cuál fue su papel (Rodríguez Llamosí, 2022: 162-164), si aceptaba el discurso de que dicho castigo había sido merecido y si con ello se podían evitar o prevenir estos actos en el futuro. Se puede concluir que en esta serie de fotografías los sentimientos han dominado sobre la razón, al apelar al espectador en muy distintas formas, pero con un único discurso; desde la expectación a la indignación, desde la admiración al miedo.

Bibliografía y webgrafía

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1996), *Un curioso pliego de cordel del siglo XIX*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-curioso-pliego-de-cordel-del-siglo-xix/html/>

80 Pérez Abellán, Francisco (2017), *Mateo Morral, el reo asesinado. El falso suicidio del hombre que atentó contra Alfonso XIII*, Poe Books.

81 Son ejemplo de ello el bandolero Pinales y el Niño del Arahál, ambos abatidos el 31 de agosto de 1907 mientras pretendían huir, y cuyos cadáveres fueron expuestos por la Guardia Civil para ser fotografiados. En la prensa apareció la fotografía acompañada por los retratos de los guardias ejecutores (ABC, 6/9/1907, p. 3), tratándolo como de una victoria para el orden público, algo que ejemplifica mejor la fotografía grupal de las autoridades con el cadáver del anarquista Coregia Taborello, quien pretendió intentar contra Alfonso XIII (*Nuevo Mundo*, 26/5/1910, s/n (16/42)). Cabe destacar contextos como el «Lejano Oeste» americano, donde se fotografiaba cuando se daba «caza» a los criminales más buscados, como los hermanos Dalton. También en las sucesivas guerras y revoluciones de las primeras décadas del XX se fotografiaron los cadáveres de los enemigos, aún con un sentido de recuerdo, pero de cómo no se debía ir en contra de ese régimen (Aytemiz, 2013: 327-329; Tateo, 2018: 478-481, entre otros posibles casos de estudio). En resumen, estas fotografías muestran la muerte como tal, son imágenes más cruentas porque muestran a un «otro» negativo.

82 Algunos de sus postulados llegaron a ser aceptados por el anarquismo español, tanto la irresponsabilidad como la inutilidad del sistema penal del momento (Girón, 2002: 104).



FIG. 10. *Nuevo Mundo*, 7/6/1906, s/n (15/16), Biblioteca Nacional de España.

- AYALA, Federico (2020), «“¡Lo hemos conseguido!”: Así logró ABC la primera gran exclusiva periodística en España» (10/03/2020), https://www.abc.es/archivo/abci-hemos-conseguido-logro-abc-primera-gran-exclusiva-periodistica-espana-202003100140_noticia.html [consultado: 02/12/2023].
- AYTEMIZ, Pelin (2013), «Death photography in Turkey in the late 1800s and early 1900s: Defining an area of study», *Early Popular Visual Culture*, vol. 11, nº 4, pp. 322-341.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, (2001), «La crónica de sucesos entre dos seducciones: sensacionalismo y literatura» en Carmen ESPEJO-CALA (coord.), *Periodismo: propuestas de investigación*, Sevilla, Padilla Libros, pp. 137-158.
- BILLIG, Michael (1992), *Talking of the Royal Family*, Londres/Nueva York, Routledge.
- CALDERÓN BERROCAL, María del Carmen (2023), «Apuntes sobre Victoria Eugenia de Battemberg, reina de España», *Tabularium Edit*, vol. 1, nº 10, pp. 109-179.
- CAMPOS MARÍN, Ricardo (2007), «Crimen y locura. La patologización del crimen en la España de la Restauración», *Norba. Revista de Historia*, 20, pp. 85-105.
- (2012), *El caso Morillo: crimen, locura y subjetividad en la España de la Restauración*, Madrid, Frenia-CSIC.
 - (2013), «La construcción del sujeto peligroso en España (1880-1936). El papel de la psiquiatría y la criminología», *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 65 (2).
- CANNADINE, David (2002), «Contexto, representación y significación del ritual: la monarquía británica y la “invención de la tradición”, c. 1820-1977», en Eric HOBSBAWM y Terence RANGER (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, pp. 107-171.
- CONSEGLIERI, Ana y Olga VILLASANTE ARMAS (2007), «La imbecilidad como exención de responsabilidad: el peritaje de Esquerdo en el proceso judicial de Otero», *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, 7 (1), pp. 213-228.
- FOUCAULT, Michael (1990), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- GIL SALINAS, Rafael (2017), «¡Condenados a muerte! Delitos, castigos, dolor y muerte en el arte español del siglo XIX», en Alberto CASTÁN CHOCARRO y Concha LOMBA SERRANO (coords.), *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, IFC, pp. 157-182.
- GIRÓN, Álvaro (2002), «Los anarquistas españoles y la criminología de Cesare Lombroso (1890-1914)», *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, 2 (2), pp. 81-108.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1971), *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2005), «Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», *Berceo*, 149, pp. 35-58.
- HALL, Morgan C. (1999), «Alfonso XIII y la Monarquía constitucional española, 1902-1923», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2, pp. 165-196.
- (2003), «El rey imaginado: la construcción política de la imagen de Alfonso XIII», en Javier MORENO LUZÓN (coord.), *Alfonso XIII: un político en el trono*, Madrid, Marcial Pons, pp. 59-82.
- HUERTAS, Rafael (2004), «Entre la ciencia forense y la legitimación social: En torno al caso Garayo», en J. M.º ÁLVAREZ MARTÍNEZ y R. ESTEBAN ARNAÍZ (coords.), *Crimen y locura. IV Jornadas de la sección de Historia*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, pp. 17-33.
- LAUREL CUADRADO, M.º del Carmen (2014a), «Los atentados contra el Rey Alfonso XII», en Carlos LEMES SERRANO (pr.), *Los procesos célebres seguidos ante el Tribunal Supremo en sus doscientos años de historia: siglos XIX y XX*, vol. 1, pp. 47-66.

- (2014b), «Los atentados contra el Rey Alfonso XIII», en Carlos LESMES SERRANO (pr.), *Los procesos célebres seguidos ante el Tribunal Supremo en sus doscientos años de historia: siglos XIX y XX*, vol. II, pp. 27-56.
- LOMBROSO, Cesare y Ricardo MELLA (1978), *Los anarquistas*, Madrid, Júcar.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Carmina (2015), «La Ilustración española y americana ante la mayoría de edad de Alfonso XIII», en Pilar FORGUERA et al. (coords.), *Pensar con la historia desde el siglo XXI: actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, UAM, pp. 1575-1589.
- LÓPEZ TORÁN, José Manuel (2017), «La tarjeta postal como documento histórico: una aproximación visual a la Primera Guerra Mundial», *Vínculos de Historia*, 6, pp. 286-306.
- MIRA ABAD, Alicia (2016), «Estereotipos de género y matrimonio regio como estrategia de legitimación en la monarquía española contemporánea», *Historia constitucional: Revista Electrónica de Historia Constitucional*, 17, pp. 165-191.
- MONTERO DÍAZ, Julio, María Antonia PAZ REBOLLO y José Javier SÁNCHEZ ARANDA (2001), *La imagen pública de la monarquía: Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Barcelona, Ariel.
- MORENO LUZÓN, Javier (2013), «Alfonso “el Regenerador”. Monarquía escénica e imaginario nacionalista español, en perspectiva comparada (1902-1913)», *Hispania: Revista española de historia*, vol. 73, 244, pp. 319-348.
- (2023), *El rey patriota: Alfonso XIII y la nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- NARRO ASENSIO, Marcos (2023), «De humor negro y crítica política: La recepción del enlace de Alfonso XIII en la prensa satírica catalana», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, pp. 422-458.
- PLASENCIA, Inés (2022), «Acercamientos a una fotografía del dolor», en VV.AA., *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917* [catálogo exp.], Madrid, Museo Reina Sofía, pp. 201-208.
- REGOYOS, Darío de y Émile VERHAEREN (1899), *España negra*, Barcelona, Pedro Ortega.
- REYERO, Carlos (2015), *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Madrid, Siglo XXI.
- RIEGO, Bernardo (2001), *La construcción social a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- (2011), «Una revisión del valor cultural de la tarjeta postal ilustrada en el tiempo de las redes sociales», en *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 2, pp. 3-18.
- RÍOS-FONT, Wadda C. (2004), «El crimen de la calle de San Vicente: Crime Writing and Bourgeois Liberalism in Restoration Spain», *MLN*, 120/2, pp. 335-354.
- RODRÍGUEZ LLAMOSÍ, Juan Ramón (2022), «¿Es bella la ejecución de una pena? La estética del castigo», *Anuario jurídico y económico escorialense*, 55, pp. 141-164.
- SAN NARCISO MARTÍN, David (2017) «Viejos ropajes para una nueva monarquía. Género y nación en la refundación simbólica de la Corona de Isabel II (1858-1866)», *Ayer*, 108, pp. 203-230.
- (2022), *La monarquía en escena: ritualidad pública y legitimidad política en la construcción del liberalismo español, 1814-1868*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- SEKULA, Allan (2003), «El cuerpo y el archivo», en Gloria PICAZO y Jorge RIBALTA (coords.), *Indiferencia y singularidad* (trad. Xavier Monclús), Barcelona, Gustavo Gili, pp. 133-200.
- SMITH, Tori (1996), «“Almost Pathetic ... But Also Very Glorious”: The Consumer Spectacle of the Diamond Jubilee», *Histoire sociale/Social History*, 29/58, pp. 333-356.
- SONTAG, Susan (2010), *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Debolsillo.
- SOUGEZ, Marie-Loup (1994), *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra.

- TATEO, Luca (2018), «The cultures of grief: The practice of post-mortem photography and iconic internalized voices», *Human Affairs*, 28/4, pp. 471-482.
- VAN OSTA, Jaan (2006), «The Emperor's New Clothes. The Reappearance of the Performing Monarchy in Europe, c. 1870-1914», en Jeroen DEPLOIGE y Gita DENECKERE (eds.), *Mystifying the Monarch. Studies on Discourse, Power, and History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 181-192.

Christian Franzen, «fotógrafo de reyes»: un acercamiento a su aportación al retrato real en la Restauración

Christian Franzen, 'photographer of kings': an approach to his contribution to royal portraiture during the Restoration

Araceli Rodríguez Mateos

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

RESUMEN

Christian Franzen ejerció como fotógrafo de la familia real desde finales del siglo XIX hasta su fallecimiento en 1923. Este texto se aproxima a las claves estéticas de su aportación al retrato regio en el contexto sociocultural, artístico y mediático del reinado de Alfonso XIII. Su obra se inscribe en la tradición del retrato áulico, a la que los fotógrafos vinieron a sumarse en el siglo XIX. Sin eludir las convenciones decimonónicas heredadas, el danés actualizó modelos fotográficos previos, depurando la escenografía, exhibió su calidad técnica y buscó una aproximación psicológica en la representación de los reyes, dentro de su concepción del retrato artístico.

Palabras clave: Christian Franzen, fotografía, Madrid, retrato, realeza, siglo XX, Restauración, Alfonso XIII.

ABSTRACT

Christian Franzen worked as a photographer for the royal family from the end of the 19th century until his death in 1923. This text approaches to the aesthetic keys to his contribution to royal portraiture in the sociocultural, artistic and media context of the reign of Alfonso XIII. His work is part of the tradition of the portrait of the court, which photographers joined in the 19th century. Without shunning the inherited nineteenth-century conventions, the Dane updated previous photographic models, refining the scenography, displaying his technical quality, and seeking a psychological approach in the representation of the kings, within his conception of the artistic portrait.

Keywords: Christian Franzen, Photography, Madrid, portrait, royalty, Twentieth Century, Restoration, Alfonso XIII.

Introducción

Una de las parcelas más interesantes de la obra de Christian Franzen consistió en su labor como fotógrafo de la familia real desde finales del siglo XIX, primero en la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y después durante el reinado de Alfonso XIII. El grueso de ese material, que comprende negativos, positivos y copias, se conserva en el Fondo de Fotografía Histórica del Archivo General de Palacio y en la colección Christian Franzen y Nissen de

Radio Televisión Española. A partir del mismo, en las siguientes páginas se procurará esbozar los rasgos característicos de su aportación a la iconografía regia desde un tipo concreto de imágenes: el retrato.

Pocos años después de su llegada a Madrid a mediados de la última década del siglo XIX, Franzen se ganó el favor de la reina regente satisfaciendo encargos para la casa real antes de su nombramiento como proveedor oficial el 7 de julio de 1899. Desde entonces, y hasta su muerte en 1923, este desempeño fue regular. Es indudable que la relación con esta institución le resultó muy provechosa, pues, aunque no fue el único fotógrafo contratado por los reyes, sí ocupó una posición preeminente durante las dos primeras décadas del siglo, quizá solo discutida por Kâulak. Así lo apunta la documentación económica conservada en el Archivo General de Palacio¹ y referida a los pagos satisfechos a fotógrafos entre 1905 y 1931.

Según estos registros, Franzen realizaba anualmente numerosos encargos de Palacio, sobre todo retratos para la familia real. En las facturas que remitía a la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio puede leerse la relación de pedidos en la que hacía constar, principalmente, el tipo de retrato, el formato y su protagonista o protagonistas, en el caso de los colectivos. No se ofrece ninguna otra información que permita comprender mejor las circunstancias en que los resolvía, ni las exigencias del cliente. Lo que esos documentos sí constatan es que Franzen, progresivamente, fue respondiendo a más solicitudes por parte de la reina Victoria Eugenia de Battenberg para retratarla a ella y a los infantes. Si bien nunca dejó de fotografiar a Alfonso XIII, a medida que avanzó la primera década del siglo el monarca se confió más a la cámara de Kâulak. Ambos fotógrafos tuvieron la prerrogativa exclusiva de la reproducción y comercialización de los retratos reales (Rodríguez Mateos, 2023: 167-178).

El segundo aspecto que se deduce de los registros es que Franzen cobró más en la mayoría de los años que el resto de los fotógrafos contratados por la casa real. Esto puede explicarse por ser quien más encargos recibía, pero también por ser quien aplicaba tarifas más elevadas debido a diferentes motivos, como el formato de la imagen o la técnica empleada. No hay que olvidar que, a menudo, utilizaba procedimientos costosos, como la platinotipia (Utrera Gómez, 1999: 47). Nada sorprende que su competidor más cercano en términos de retribución económica fuera Kâulak, pero sí es curioso observar cómo este último hacía constar en sus facturas ciertos descuentos que aplicaba a los trabajos para la casa real, a diferencia del danés, quien no lo hacía, al parecer, porque consideraba «improcedente e irrespetuoso el mencionarlo» (Rodríguez Mateos, 2023: 167-168).

Conviene tener estos aspectos presentes, aunque sea en un segundo plano, al estudiar sus retratos desde un enfoque estético. Cabe suponer que su posición destacada como fotógrafo real en la época de Alfonso XIII, la predilección y confianza depositada en él por parte de la reina Victoria Eugenia, así como la competencia profesional con Kâulak en el mismo terreno del retrato regio influyeran en el planteamiento formal de su obra y en la autoexigencia de calidad. A este respecto, se formulan varios interrogantes: ¿cuáles son las características que definieron su estilo?, ¿cuál fue su concepción del retrato?, y ¿de qué influencias se hizo eco?

Las respuestas han de considerar la dimensión política y cultural de la imagen de la monarquía. Si en la historia de España Isabel II fue la primera reina fotografiada, a su nieto Alfonso XIII le correspondió la primicia de ser el primer monarca filmado por el incipiente cinematógrafo. Es verdad que durante la primera década del siglo XX las actualidades Pathé facilitaban

1 Expedientes de la Carpeta Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio. Caja 15794. Archivo General de Palacio (AGP).

una imagen técnicamente todavía muy precaria, pero conviene no perder de vista este nuevo medio para entender el elevado nivel de circulación de imágenes de los reyes en la sociedad de su tiempo, sobre todo comparado con épocas anteriores. Además de su presencia en la moderna prensa de masas y en las postales, el cine popularizó sus figuras también entre un público iletrado que no consumía revistas gráficas ni periódicos (Montero, Paz y Sánchez Aranda, 2001).

Actualización de la iconografía pictórica y fotográfica en el retrato oficial

Tal y como hiciera Laurent con la familia de Isabel II y de Alfonso XII (Díaz Francés, 2016: 209-215), Franzen fotografió a los miembros de la familia real a través de dos modelos de retrato: el oficial o solemne, reservado a los monarcas y herederos al trono, y el aristocrático o formal. Puesto que aquí interesa la representación de los reyes, se apuntarán algunas ideas sobre su desempeño en el primer tipo.

Realizó un trabajo de carácter instrumental para algunos pintores que recibieron encargos de retratos solemnes por parte de la corte. Uno de los casos documentados es el óleo de María Cristina de Habsburgo-Lorena que José Moreno Carbonero realizó a instancia de ella en 1906 para regalárselo a su hijo Alfonso XIII con motivo de su enlace matrimonial ese mismo año. Dado que, según era habitual en la corte, la reina posó una vez para el pintor con la *toilette* de la imagen, se recurrió a Franzen para que suministrara el modelo que permitiera trabajar al pintor con fidelidad. El danés tomó dos fotografías en el escenario elegido por la reina: el centro del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid (FIG. 1).

El pintor realizó finalmente algunos cambios en el atuendo y aderezo de la protagonista, así como en el mobiliario del decorado que servía como fondo del lienzo, pero mantuvo su pose y su ademán. Lo más relevante es que concibió una composición donde situaba a la reina delante y más cerca del trono original de Carlos III de lo que estaba en las instantáneas. Este detalle tenía gran importancia simbólica dentro de la puesta en escena porque reafirmaba a la madre en el papel activo que deseaba seguir manteniendo como consorte con carácter vitalicio una vez se hubiera desposado su hijo (Navarro, 2014: 450-453). Ya acabado, el lienzo fue fotografiado también por Franzen y dado a conocer en la prensa².

Otro ejemplo conocido de este trabajo instrumental al servicio de la pintura es el de las fotografías que tomó del joven Alfonso XIII en el Palacio Real y que sirvieron a Joa-



FIG. 1. Una de las dos fotografías tomadas de la reina María Cristina en el Salón del Trono, 1906. Fuente: Colección RTVE Franzen. Ref. FF000007051.

2 La fotografía se reprodujo en *La Ilustración Española y Americana* (30/12/1906), en *ABC* (8/12/1906) y en *La Ilustración Artística* (21/1/1907).



FIG. 2. Reproducción fotográfica hecha por Franzen del cuadro *Retrato de la Reina Doña Victoria Eugenia en el palco de Teatro Real* (Joaquín Sorolla, 1918). Fuente: Colección RTVE Franzen. Ref.FF000008831.



FIG. 3. Fotografía de la reina Victoria Eugenia (Franzen, s.f.). Fuente: Colección RTVE Franzen. Ref. FF000011486.

quín Sorolla como modelos de estudio para la realización de su obra *La Regencia. Retratos de la Reina Doña María Cristina y su hijo Alfonso XIII*, fechada en 1906. Se trataba de un encargo hecho tres años antes por el Ministerio de Estado para decorar el Salón de Embajadores.

Franzen también realizó reproducciones de retratos pictóricos de miembros de la familia real, como se ha anotado en el trabajo de Carbonero. A modo de muestra, puede considerarse la reproducción que hizo de la obra de su amigo Sorolla titulada *Retrato de la Reina Doña Victoria Eugenia en el palco de Teatro Real*, terminada en 1918 y regalada por esta a los marqueses de Viana (FIG. 2). No puede por menos que advertirse la similitud en el tema y la composición del lienzo con una serie de retratos realizados por el danés a la reina y que se conservan en la colección de RTVE, aunque sin datar³ (FIG. 3).

En ambos casos, la imagen mostraba un plano frontal de la protagonista posando en un encuadre de tres cuartos, con un fondo neutro que en el caso de la pintura esbozaba la perspectiva del palco y era más oscuro para siluetear su figura, destacando los matices más claros de su piel. El peinado y las joyas eran idénticos. Muy similar también era el vestido negro. La pose y el gesto variaban ligeramente: en el lienzo las manos reposaban sobre el balcón del palco, mientras que en la fotografía lo hacían en su regazo; allí donde el gesto insinuaba una sonrisa complacida al contemplar la representación que acontecía fuera de cuadro, aquí se tornaba en una mirada a cámara melancólica.

3 Según la base documental de la Colección Franzen RTVE, en el sobre que contiene el negativo de la fotografía está escrito a mano «Su majestad la Reina Doña Victoria», quien probablemente la encargase.

Este juego de influencias entre la fotografía y la pintura conforma una de las claves fundamentales para entender el retrato regio desde el siglo XIX. La otra, naturalmente, es su uso social y político. Franzen se desenvolvía en un género que recogía el peso iconográfico de la tradición pictórica, lo que se traducía en una serie de convenciones compositivas que evolucionaron conforme a los gustos y modas de cada época. Por otro lado, este tipo de representación áulica comportaba un valor simbólico irrenunciable: las figuras debían emanar autoridad, la del poder real, en la medida en que su imagen cristalizaba en icono y salía de la crónica para entrar en la historia como monumento (Zuffi, 2004). El fotógrafo danés se movió perfectamente en estas coordenadas imponiendo su destreza técnica, el gusto refinado en la puesta en escena, la composición y la iluminación, así como el uso de procedimientos complejos, como la mencionada platinotipia, que enriquecían de matices tonales la imagen. Estando en desuso ya la *carte de visite*, los nuevos formatos, especialmente los de mayor tamaño, favorecían resultados de extraordinaria calidad.

Durante las primeras dos décadas del siglo XX, el retrato regio pictórico se vio atravesado por diferentes lenguajes plásticos. La casa real recurrió a pintores de diferentes estilos: los ya mencionados José Moreno Carbonero, más clásico, y Joaquín Sorolla, quien introdujo la fuerza de la pincelada modernista; pero también Philip Alexius de Laszlo, con ecos velazqueños, entre otros nombres. Las imágenes de Franzen cohabitaron con todos y al mismo tiempo mantuvieron, en lo esencial, los postulados de la fotografía decimonónica en la composición, el porte y la disposición ante la cámara del protagonista, actualizando los elementos escenográficos.

En su planteamiento, las figuras aparecían usualmente de cuerpo entero o en un encuadre de tres cuartos, con un aura solemne que venía dado por la vestimenta de gala, los atributos regios, la pose y el gesto firme. Solía situarlas en una ligera angulación respecto al eje de la cámara, aunque a veces las enfrentaba y otras, las menos, ofrecía un completo perfil. La escenografía variaba en función de los retratos de exterior o de interior, pero, por lo general, se resolvía con sencillez. En el estudio prevalecían los fondos neutros, pues pocas veces ya se utilizaban forillos, el mobiliario era mínimo –si acaso, alguna silla– y los objetos de decoración se limitaban a cortinas y alfombras.

El rey Alfonso XIII vestía en este tipo de retratos de aparatoso uniforme militar, alimentando desde muy joven esa iconografía del «rey soldado» de la que ha hablado Reyes Utrera (1999). En la variada indumentaria que correspondía a los diferentes cuerpos del ejército nacionales y, en algunas ocasiones, extranjeros, destacaban atributos castrenses, como el sable, así como las bandas y medallas de las órdenes prestigiosas que comandaba. En algunos casos, también portaba el bastón de mando.

Pero también situó al monarca en el exterior, en imágenes usualmente de tipo militar que recogían y actualizaban modelos previos, como la fotografía ecuestre que hizo Laurent del rey Francisco de Asís hacia 1860. Es obvio que Franzen conocía la tradición iconográfica regia, de hecho, había fotografiado algunas de las obras maestras en el Palacio Real, e introdujo algunas citas explícitas. Un ejemplo claro es el retrato que hizo hacia el año 1900 del joven rey posando con traje de caza, lo que en sí constituía un tema clásico de la representación de monarcas y príncipes desde los tiempos de los Austrias. En la fotografía, Alfonso XIII portaba un arma de fuego, elemento característico en estas propuestas, y se destacaba sobre un fondo de escena que evocaba la naturaleza, en este caso un jardín con puente, siguiendo el modelo establecido desde el siglo XVII con Velázquez y continuado por Mengs, Caprarola o Goya en el siglo XVIII. Si se prescindió del perro, figura de acompañamiento habitual en esta iconografía, pudo ser por la dificultad de fotografiarlo (FIG. 4).



FIG. 4. Alfonso XIII vestido de cazador (Franzen, circa 1900). Fuente: Colección RTVE Franzen. Ref. FF000007224.



FIG. 5. La reina Victoria Eugenia vestida de gala, en un sillón de madera labrada (Franzen, s.f.). Fuente: Colección RTVE Franzen. Ref. FF000008816.

Franzen alcanzó su mejor nivel en el retrato solemne cuando la modelo era Victoria Eugenia de Battenberg. Imponente es la serie tomada en una de las principales estancias interiores del Palacio Real hacia el año 1910, en la que la reina aparecía con todos los atributos de su dignidad: corona, manto de armiño, banda e insignias de reales órdenes. El marco escénico realizaba con los elementos decorativos y el mobiliario su posición central, de cuerpo entero y elevada sobre una especie de tarima para que el manto descansara subrayando el porte regio.

Cuando la fotografió en el estudio, marcó una pauta mantenida a lo largo de los años con algunas variaciones. La reina ocupaba la centralidad de la composición, dominando el encuadre. El fondo aparecía vestido con una tela o papel de arabescos en el que, a veces, se incorporaban cortinas lisas o de brocados. En los retratos de cuerpo entero, los dibujos de las alfombras conferían profundidad, mientras que el mobiliario se reducía a alguna silla u otro punto de apoyo, como la base de una columna con pedestal. Estudiaba particularmente la luz para destacar a la figura, cuyas manos descansaban cruzadas delante y acompañaban el gesto sereno y melancólico de su rostro. A menudo, sujetaba un abanico, objeto tradicional en los retratos femeninos.

Si hay una imagen que sintetice ese particular estilo para representar a la reina de forma solemne es el retrato sedente vestida de gala, que emana una gran fuerza expresiva (FIG. 5). Franzen concibió una composición que acercaba y enfrentaba su figura a la cámara, vestida de gala y tocada con la tiara Flor de Lis. En el fondo se percibía desenfocada la tela de arabescos, sin ningún otro detalle añadido en una puesta en escena tan sobria como majestuosa. La dama miraba directamente a la cámara con expresión distante y algo marmórea, mientras recogía las manos en su regazo. Pero había algo más: la silla de madera elegida elevaba su respaldo tallado reencuadrando su rostro al modo

de un trono antiguo. Esta evocación de la monarca recuerda a las hieráticas esculturas sedentes de las vírgenes románicas. Ya no era la modosa princesa británica recién llegada a España: Franzen convirtió a la reina Victoria Eugenia en un icono inmortal y sublime.

La dimensión psicológica en el retrato artístico

En 1910, el fotógrafo danés explicaba su concepto del retrato artístico en un texto publicado en la revista *Gran Vida*. Empezaba anotando lo que no consideraba aceptable:

Al hablar del retrato artístico parece que haya de encontrarse solamente en efectismos de factura o en extravagancias en la manera de iluminarlos, y un retrato suave, plácido, sencillo, pero con espíritu, con vida, parece que no es artístico. [...] El retrato artístico debe ser sencillo, natural, nada de violencias ni efectos rebuscados. Los accesorios, en un valor muy discreto y que sean los suficientes á darnos idea del ambiente en que vive el retratado, nunca dominando sobre el valor de la figura; en cuanto á ésta, naturalidad, flexible y elegante la línea, y, sobre todo, mucho espíritu, alma en su expresión, intensidad en la mirada, que nos presentara, á ser posible, su inteligencia á través de sus pupilas.

En cuanto a los procedimientos de positivado, distinguía el «valor artístico» de los pigmentarios porque permitían entonar los fondos, atenuar las luces e incorporar «algo más de personalidad que el autor puede poner en su factura». De hecho, se mostraba satisfecho con su uso habitual de la goma bicromatada, «si bien á muchos no les agrada, por falta de cultura artística, ó porque no quieren pagarlo». En cuanto al montaje de la foto, creía necesaria también una elegante sencillez «nada de colorines ni de adornos abigarrados en las tarjetas; tonos suaves en relación a los de la prueba y sencillez, sencillez y sencillez» (Franzen, 1910: 357-359).

Su insistencia en la sencillez, en la ausencia de ornamentos superfluos y, sobre todo, su foco en la mirada del modelo como vía para atisbar su inteligencia o su alma tienen que ver con el gran reto que suponía el retrato para un artista como Franzen, pues más allá de describir al personaje y adscribirlo en una categoría social, debía interpretar su carácter y fijarlo en una sola imagen. En las palabras del danés se advierte cómo el medio fotográfico –los autores que se desmarcaban del modelo comercial–, recogía la vieja aspiración pictórica de no limitarse a reproducir con fidelidad los rasgos de un rostro, sino expresar algo más profundo sobre el individuo, conectando la apariencia externa con su vida interior. Esta aproximación psicológica se inscribía en los planteamientos vinculados al desarrollo de nociones como identidad y subjetividad del individuo dentro del pensamiento positivista en el siglo XIX (Blackwood, 2019).

De ahí que su concepción de la artisticidad del retrato tuviera que ver, entre otras cosas, con la capacidad para revelar algo de la personalidad del modelo. En el caso de su trabajo con los reyes, aunque este afán no estuviera ausente de la fotografía solemne u oficial, se percibe con más fluidez en aquellas otras instantáneas de corte aristocrático o burgués en las que los monarcas aparecían sin atributos regios, aunque manteniendo el porte digno. Franzen buscaba captar un atisbo de sus diferentes caracteres en tomas con encuadres más cerrados, fondos desnudos o con nulo protagonismo y concentrando toda la atención en los rostros que miraban directamente a cámara, siguiendo el modelo establecido previamente por Nadar.

En este sentido, es interesante observar los diferentes clichés conservados de algunas sesiones fotográficas porque permiten apreciar sus pruebas con variaciones en la composición y en las poses del modelo hasta llegar a un resultado satisfactorio. La sesión dedicada a Alfonso XIII en traje de chaqueta en la segunda década del siglo constituye un buen ejemplo, pues puede



FIG. 6. Serie de Alfonso XIII sentado (Franzen, s.f.). Fuente: Colección RTVE Franzen. Ref: FF000008813, FF000008812 y FF000013562.

interpretarse en clave de búsqueda de la expresión dominante, el *aria* de la cara según la definió Petrarca, entendida como el punto de contacto entre la apariencia externa y la vida interior del retratado.

Estas tres pruebas manifiestan así la dificultad principal del retrato, no solo fotográfico sino también pictórico, en su dimensión psicológica, porque, al margen de otras consideraciones plásticas y compositivas, sería difícil determinar cuál era la expresión que mejor capturaba la personalidad del rey desde el punto de vista del fotógrafo y también de los espectadores que lo conocían. Décadas más tarde y desde la esfera de la psicología del arte, Gombrich argumentaría la insuficiencia de la imagen única e inmóvil para reproducir la expresión viva del individuo, aunque los espectadores al observarla proyecten vida y expresión a partir de su propia experiencia. Para el autor austríaco, el mejor retrato era el que compensaba esa carencia de movimiento explorando las ambigüedades del rostro estático y, por ende, propiciando muchas lecturas posibles, como

ocurría en el óleo del papa Inocencio X realizado por Velázquez en 1650 (Gombrich, 2021: 13-65). De alguna manera, esa idea no formulada aún desde la teoría del arte puede rastreadse cuando Franzen enfocaba su cámara a los ojos regios y buscaba el magnetismo de cara mirada.

Conclusión

Christian Franzen aportó un indudable refinamiento estético y calidad técnica a la iconografía fotográfica de los Borbones. Integró y modernizó al mismo tiempo las convenciones formales y simbólicas del retrato regio, no solo en aras de los gustos de la época compartidos en buena medida entre las cortes europeas, o del avance en los lenguajes plásticos y visuales, sino también considerando la función social que cumplían esas imágenes. Muchas de ellas tuvieron un carácter privado, pero su mayoría circularon en la prensa, en forma de postales –ha de recordarse la prerrogativa de la que disfrutaban Kâulak y el danés– o se distribuyeron en edificios militares y oficiales. El reinado de Alfonso XIII se fraguó en el periodo más crítico de la Restauración, a finales del siglo XIX, y devino en una *monarquía escénica*, término usado por Cannadie para calificar esas monarquías que se adaptaban al proceso modernizador esforzándose por encarnar la nación y que buscaban la máxima visibilidad de la familia real (Moreno, 2023: 28).

Franzen, aun desde postulados estrictamente artísticos, contribuyó con sus fotografías a esa visibilidad social de la monarquía que tan importante era en términos políticos tras la crisis por la pérdida de las últimas colonias y las crecientes tensiones ideológicas y sociales en la primera década del siglo XX. Sus retratos áulicos, tanto los oficiales o solemnes como los de corte aristocrático, actualizaban modelos fotográficos previos, y con ello exponían a los principales protagonistas de una dinastía con empuje modernizador –Alfonso XIII, hombre de negocios, pero sobre todo confiado al sostén de Ejército como alma de la nación, y Victoria Eugenia, tímida precursora de nuevas costumbres importadas de Gran Bretaña que renovarían los usos de la corte española–.

En su desempeño como retratista real fue depurando un estilo propio que lo distinguía de sus competidores, sostenido en una conceptualización del retrato como artefacto de exploración psicológica. No era ni mucho menos pionero en ese planteamiento, pero supo articularlo en el retrato solemne –el monumento histórico– y, fundamentalmente, en el de corte aristocrático. Es justamente ahí, y no solo en la inspiración y actualización de esquemas formales, donde sus fotografías dialogaban con la mejor tradición del retrato regio pictórico y con los más destacados artistas coetáneos.

Referencias bibliográficas

- BLACKWOOD, Sarah (2019), *The Portrait's Subject. Inventing Inner Life in the Nineteenth-Century United States*, The University of North Carolina Press.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2016), *J. Laurent 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- FRANZEN, Christian (1910), «El retrato artístico», en *Gran Vida*, 91, pp. 357-359.
- GOMBRICH, E. H. (2021), «La máscara y la cara: La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte», en E. H. GOMBRICH, J. HOCHBERG y M. BLACK, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós Estética, pp. 13-65.
- MONTERO, Julio, María Antonia PAZ y José Javier SÁNCHEZ ARANDA (2001), *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Barcelona, Ariel.

- MORENO LUZÓN, Javier (2023), *El rey patriota. Alfonso XIII y la nación*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- NAVARRO, Carlos G. (2014), «José Moreno Carbonero. La reina María Cristina de Habsburgo-Lorena», en C. GARCÍA-FRÍAS y J. JORDÁN DE URRÍES (eds.), *El retrato en las colecciones reales. De Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2023), «En pago de su recibo... Franzen, fotógrafo en la corte de Alfonso XIII. Un estudio económico», en M. OLIVERA y L. NEBREDÁ (eds.), *Fotógrafos extranjeros en España (1839-2023)*, Madrid, Fragua, pp. 167-178.
- UTRERA GÓMEZ, Reyes (1999), «La imagen de Alfonso XIII en la Colección Fotográfica del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 139, pp. 41-51.
- ZUFFI, Stefano (2004), *El retrato*, Barcelona, Arte Carroggio.

Fotografía *post mortem* en España (1839-1939). Dignidad y muerte

**Post-mortem photography in Spain (1839-1939).
Death and dignity**

Virginia de la Cruz Lichet

Profesora titular (Maître de Conférences HDR)
Universidad de Lorraine, Francia

RESUMEN

El retrato fotográfico *post mortem* fue una práctica heredada de la pintura que siguió existiendo hasta la segunda mitad del siglo xx. La terminología empleada es indicadora de formas de pensar y de enfrentarse a la muerte. En efecto, la distinción entre los términos y expresiones tales como «cuerpo sin vida», «difunto» o «cadáver» son indicadores del estatus que se da al cuerpo tras la muerte. En este sentido, y partiendo de la evolución y los usos de la fotografía de difuntos y *post mortem*, se propone una reflexión en torno al concepto de cuerpo sin vida y la dignidad de su representación a través de la fotografía.

Palabras clave: Fotografía, *post mortem*, retrato, dignidad.

ABSTRACT

The post-mortem photographic portrait was a practice inherited from painting that continued to exist until the second half of the 20th century. The terminology used is indicative of ways of thinking and facing death. In fact, the distinction between terms and expressions such as «dead body», «deceased» or «corpse» are indicators of the status given to the body after death. In this sense—and based on the evolution and uses of photography of the deceased and post-mortem—a reflection is proposed on the concept of the lifeless body and the dignity of its representation through photography.

Keywords: Photography, post-mortem, portrait, dignity.

Introducción

¿Qué entendemos por «imágenes de la muerte»? Cuando vemos una fotografía *post mortem* ¿estamos viendo la representación de un cuerpo, de un cadáver o de un difunto? La terminología empleada es indicadora de formas de pensar y de enfrentarse a la muerte. En efecto, la distinción entre los términos y expresiones tales como «cuerpo sin vida», «difunto» o «cadáver» muestran el estatus que se otorga al cuerpo tras la muerte y, por supuesto, al modo de representarlo. Negar la muerte, negar que un ser querido ha fallecido, «se ha ido», «está en los cielos», es nuestro modo de enfrentarnos a ella.

El cadáver revela los indicios de un cuerpo maltratado, violentado; puesto que una muerte puede ser violenta o preparada al igual que su representación o su visión. En este sentido, en su texto *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, Freud (2015: 1094) explica que «aprovechamos la ocasión para infringir todas las limitaciones a las que los pueblos se obligaron en tiempos de paz y no reconoce ni los privilegios del herido y del médico, ni la diferencia entre los núcleos combatientes y pacíficos, ni la propiedad privada». Así pues, como indica, un contexto de violencia lleva al ser humano a perder toda dignidad de sus actos porque «los hombres mueren de verdad, y no ya aisladamente, sino muchos, decenas de millares» (Freud, 1968: 1103). Las muertes masivas no permiten gestionar el cuidado y la preparación del cuerpo, tal y como se vería en otros contextos como el familiar o el privado. La fotografía contribuye aquí a documentar los hechos, a atestiguarlos. La fotografía *post mortem* es, por lo tanto, una prueba del delito o de los crímenes contra la Humanidad como sucede en toda guerra.

Como bien explica Di Nola (2007: 280), «en las lenguas occidentales, el hombre privado definitivamente de vida recibe el nombre de ‘cadáver’, del antiguo término latino *cadāver*, a menudo sustituido, por elusión lingüística, por *corpus*». Del mismo modo, San Isidoro de Sevilla indica que «se llama cadáver si aún yace sin sepultar» (*Etym.*, xi, 3,35). En este sentido, la psicoanalista Julia Kristeva (1983: 11-12) se inscribe en esta idea, dando un paso más allá al decir que:

El cadáver (*cadere*, caer), lo que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, altera aún más violentamente la identidad de aquel que se enfrenta a ella como un azar frágil y falaz. [...] Estos desechos caen para que pueda [yo] vivir, hasta que, de pérdida en pérdida, ya no me quede nada, y que mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*, cadáver. Si los desechos significan el otro lado del límite, donde no estoy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que todo lo invade. Ya no soy yo quien expulsa, el 'yo' es expulsado. El límite se ha convertido en objeto. ¿Cómo puedo estar sin límite? [...] No es, por lo tanto, la ausencia de limpieza o de sanidad lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El intervalo, lo ambiguo, lo mixto¹.

La muerte es, nos dice Kristeva, descomposición, desecho, es cadáver. Pero antes, la muerte es caída. Etimológicamente, este término estaría pues vinculado con *cadere*, «como síntoma fundamental de la pérdida de la presencia vital, acompañada de la caída al suelo por la desaparición de la fuerza muscular», añade Di Nola (2007: 280). Decimos «caer en los infiernos», «caer en desgracia», «caer en el abismo». Es la caída del cuerpo que por su propia pesantez se desploma sobre la tierra en un movimiento descendente, atraído inexorablemente por ella. El cuerpo ha dejado de ser (el yo ha sido expulsado), es objeto. Y es durante el proceso de descomposición natural, en el que el cuerpo vuelve a la naturaleza, desaparece *-caro data vermibus*²—, y donde el «yo» es perturbado. Lo abyecto, nos dice ella, no es la vuelta al origen, sino la inestabilidad de una «identidad perturbada» que a su vez es capaz de desestabilizar el equilibrio frágil de un sistema (social).

Cuando decimos «yace el cuerpo sin vida», generalmente imaginamos un cuerpo tendido o echado (en el suelo, en la cama o en el ataúd). La diferenciación que se hace entre la muerte y la vida queda patente en la representación a través de dos elementos que se oponen: la

horizontalidad y la verticalidad. En efecto, el cuerpo sin vida se muestra generalmente en posición tumbada y, por lo tanto, marcando la horizontalidad, frente a la posición «de pie» de los vivos (Cruz Lichet, 2005: 160). Como bien indica San Isidoro de Sevilla, «cadáver deriva de *cadere*, porque ya no puede mantenerse en pie [...], no obstante, seguimos llamándolo cuerpo» (*Etym.*, xi, 2, 35). Los dos estatus —el de vivo y el de muerto— resaltan por la composición misma de la imagen y la colocación tanto del difunto (de cuerpo presente) como de los vivos.



FIG. 1. Anónimo. [*Cadáver*] Gelatina de revelado químico, 9 x 6 cm. Colección Virginia de la Cruz Lichet.

1 [Traducción de la autora: Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas en qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, 'je' est expulsé. La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limite ? [...] Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte].

2 [Traducción: Carne dada a gusanos].

A diferencia de la fotografía de guerra, el cuerpo del difunto –aquel que «cumplió con el cometido de la vida» (*Etym*, xi, 2, 36)–, y no el cadáver, se presenta ante nosotros, se muestra como una imagen construida. Así pues, su representación corresponde perfectamente con nuestro imaginario colectivo en torno a la muerte, aquel en el que no deseamos ver el cadáver en tanto que desecho, sino el cuerpo sin vida que asciende a los cielos. El movimiento ascensional que se construye a través de la imagen permite luchar contra la irremediable pesantez de la muerte.

1. Fotografiar al difunto: una tradición desde 1839

El 14 de octubre de 1839, en la sesión de la Académie des Sciences, se menciona la realización de la primera fotografía *post mortem* por el doctor Alfred Donné, quien hace constancia de sus primeros ensayos fotográficos –imágenes daguerrianas– a partir de un cadáver. Dice así el informe:

Tengo el honor de remitirles nuevas imágenes daguerrianas grabadas por el procedimiento al que he sometido los primeros ensayos para la Academia. [...] Un retrato del natural que aún no he tenido tiempo de realizar el grabado, pero que presentaré en breve a la Academia [...]. He obtenido ya un resultado muy bello tomando la imagen de una persona muerta³. (Bolloch, 2002: 112-113)

De esta manera, observamos que la fotografía *post mortem* existió desde sus orígenes, teniendo en cuenta que se utilizaba el cuerpo sin vida como un modelo perfecto, ya que no se movía, para los diez o doce minutos de exposición que se necesitaba para realizar un daguerrotipo⁴. A pesar de ello, el retrato fotográfico de difunto también se realizó desde 1840, teniendo en cuenta que la fotografía heredó de la pintura este género de representación (Cruz Lichet, 2013; 2017; 2020a). En 1995, el antropólogo estadounidense Jay Ruby publicó la monografía *Secure the shadow. Death and photography in America*, en la que define tres tipos de tipologías: «As Alive», «As Aslep» y «As Dead»:

En la primera, [...] se puede ver al difunto como si estuviera vivo, con los ojos abiertos (o pintados sobre los párpados), sentados sobre sillas y butacones, dando una apariencia de total normalidad, [representado] con juguetes (en el caso de los niños de menor edad), con un libro entre las manos (para los niños o jóvenes y en ocasiones los adultos), etc. En el caso de la representación ‘como dormido’, ya no se trata de un simulacro de vida, sino que se muestra adormilado, en un profundo sueño, pero aún simulando estar vivo. En estos casos, el difunto suele aparecer recostado sobre butacones, sillones o sofás del salón, sobre todo en un primer momento. Aunque, con el paso del tiempo, pasarán a verse representados en la cama, paso previo a la colocación y representación en el ataúd como tercera tipología. (Cruz Lichet, 2020b: 297).

Por último, en la tercera tipología «As Dead», el difunto aparece en el ataúd. La muerte ya no puede negarse y la imagen representa claramente el nuevo estatus del difunto. Sin bien Ruby sitúa la primera entre 1840 y 1850, la segunda entre 1860 y 1880 y la tercera a partir de la década de 1880 (Ruby, 1995: 70-85), en España se produce la misma evolución, pero en un tiempo más dilatado (Cruz Lichet, 2010a; 2013: 29; 2020b: 297-300). A pesar de establecer una primera propuesta de evolución tipológica, Ruby también hace una distinción entre los retratos de grupo y los retratos individuales. Sin embargo, habrá que esperar más de una

3 [Traducción de la autora: J'ai l'honneur de vous adresser de nouvelles images Daguerriennes gravées par le procédé dont j'ai soumis les premiers essais à l'Académie [...]. Enfin d'un portrait d'après nature que je n'ai pas eu encore le temps de graver, mais dont je présenterai prochainement la planche et les épreuves à l'Académie [...]. J'ai obtenu déjà un très beau résultat en prenant l'image d'une personne morte].

4 El tiempo de exposición se reduce a menos de diez segundos a partir de 1840-1841 gracias al uso de aceleradores. Ver Bolloch (2013, nota 1).

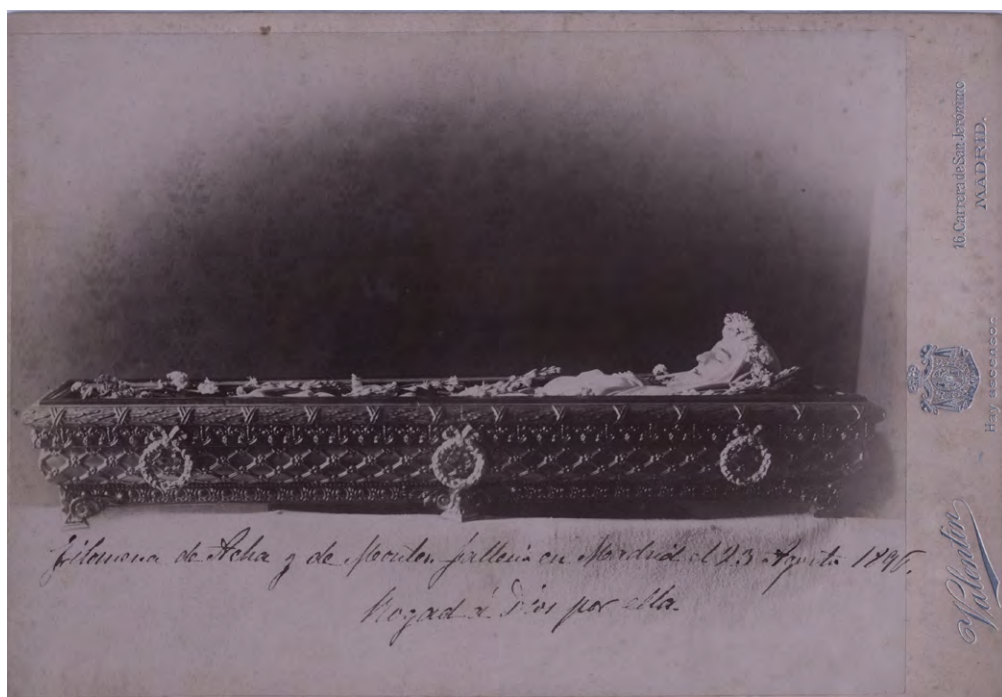


FIG. 2. Valentín Gómez (Madrid), *Filomena de Acha y Montes*. Agosto de 1896. Imperial. Colección Virginia de la Cruz Lichet.

década para poder establecer subcategorías tales, como sucede en el caso de los niños (Cruz Lichet, 2007; 2010b; 2018; González Gómez, *et al.*, 2016).

No es de extrañar que las primeras tipologías que se han definido fueran las de niños, adultos y grupos, teniendo en cuenta que existe una diferencia dentro del grupo de adultos entre jóvenes y ancianos que ya destaca San Isidoro de Sevilla: «Tres son los tipos de muerte que hay: acerba, prematura y natural. Es *acerba* la de los niños; *prematura*, la de los jóvenes; justificada o *natural*, la de los ancianos» (*Etym.*, xi, 2, 32). Así pues, se acepta como una «muerte justificada» aquella que sucede después de una vida realizada; mientras que la prematura y acerba se corresponden más a una «muerte anticipada» y, por lo tanto, más dolorosa. Muy justas son las palabras de San Isidoro de Sevilla, cuando establece un nivel de tolerancia y de dolor ante el hecho de la muerte. Bien es cierto que el volumen de retratos fotográficos de niños difuntos es mucho mayor; en primer lugar, porque la muerte infantil era más elevada durante el siglo XIX y principios del siglo XX que en la actualidad y, en segundo lugar, porque resulta más dolorosa por sentirla como injusta e inmerecida. De esta forma, se observa en los retratos de niños la manera en que los pequeños son enaltecidos a través de la imagen, mediante la escenografía, la toma o el embellecimiento de la misma, como por ejemplo en el caso de los daguerrotipos iluminados en los que los niños tenían coloreados sus mofletes de rosa o sus juguetes de colores vivos.

En el caso de los retratos de niños, y entendida como una muerte anticipada, la fotografía buscó nuevas maneras de representar al niño difunto, muchas de ellas proveniente de los modos de representación establecidos para un retrato pictórico, otras no. Es acertado decir que en el caso de los niños pasamos del retrato «como vivo» al de «como dormido», pero a través de

nuevas tipologías intermedias como los retratos de «niños-carrollianos»⁵ (Cruz Lichet, 2010b: 1834, 2013: 49-62) que son aquellos que permanecen dormidos sobre el diván; los «niños-Ofelia», en los que aparecen rodeados de flores; aquellos que parecen ascender a los cielos, denominados los «niños-ángeles»; los «niños-altar» y sus composiciones barrocas, y por último los «niños-estampa» (Cruz Lichet, 2010a; 2010b: 1834-1836; 2013: 63-94).

El paso de la tipología *carrolliana* a la de los «niños-Ofelia» se hace paulatinamente. Pasamos de representar al difunto sobre el diván como vivo, a sobre el diván como dormido. Y, poco a poco, el diván es sustituido por el lecho que, a su vez, será reemplazado por nuevos montajes escénicos, tales como mesas cubiertas de sábanas blancas y almohadones. A partir de finales del siglo XIX, y sobre todo a partir de la última década, empezamos a observar la manera en que el ataúd se integra tímidamente en la composición, a veces como un objeto casi decorativo, para terminar presentándose como el elemento principal de la escena, a saber, el continente del cuerpo sin vida. Así pues, cada tipología responde a una forma distinta de enfrentarse a la muerte o, tal y como lo denomina Di Nola (2007), de derrotarla. El niño, en tanto que ser inocente que se ha visto vencido por la temible muerte, pasa de estar sentado en el sofá a estar rodeado de flores y de elementos vegetales, para así dulcificar la visión de una imagen tan cruel.



FIG. 3. Maximino Reboredo. [Niña difunta], c. 1892-1899. Negativo placa de vidrio. Archivo Provincial de Lugo.

5 Se hace aquí referencia a los retratos fotográficos realizados por Lewis Carroll de la pequeña Alice Liddell sobre un diván, a veces acompañada de sus hermanas Ina y Edith. Estos retratos están fechados hacia finales de la década de 1850.

A su vez, el «niño-ángel» es la ilusión de ver el pequeño cuerpo ascender a los cielos. De igual modo, el «niño-altar» propone una visión más terrenal, pero igual de sagrada, que volvemos a encontrar en la última tipología, menos común quizás, pero con una fuerza equiparable, la del «niño-estampa», en la que el fotógrafo emplea un punto de vista cenital para aplanar la imagen, cerrar su composición y concentrar nuestra mirada en el difunto niño. El retrato pasa a ser una estampa religiosa, adquiere así poderes mágicos (de sanación y protección), para santificarlo. Se pasa de una visión idealizada a otra sacralizada con el «niño-altar» y el «niño-estampa».

Si se observa bien cada imagen, cada tipología se rige por un movimiento. La concepción ascensional del «niño-ángel» –a diferencia de los «niños-Ofelia» que se hunden en un mar de flores– implica el innegable destino del alma. Este movimiento de levitación es difícil de hacerlo plasmar en la imagen. Para ello se inventaron artilugios muy caseros, como el de realzar el cuerpo del niño o el de recrear un fondo vegetal, como sucede en uno de los retratos realizados por Ramon Caamaño, en el que se confunde el plano del fondo con el del suelo –tal y como lo hacía Velázquez en sus retratos pictóricos–. Estos no son más que algunos ejemplos de la inventiva de los familiares y del fotógrafo para crear la ilusión a través de la imagen. Por el contrario, los «niños-altares» proponen un movimiento más estático, podríamos incluso decir que la imagen se petrifica, se congela de tal modo que el conjunto escultórico al que pertenece la figura del niño difunto se cierra sobre sí misma para crear un espacio delimitado y, por lo tanto, sacralizado; sin que sea por ello inaccesible.

Así pues, podríamos decir que tres son los movimientos observados. El primero sería uno que desciende, como es el caso de los «niños *carrollianos*» y los «niños-Ofelia». La condición mis-



FIG. 4. Anónimo. [*Retrato de niño difunto con mandorla vegetal*], s.f. Gofrado. Colección particular.

ma del sueño implica un movimiento hacia abajo que, a diferencia del del cadáver, aquí no se desploma, sino que cae con cierta ligereza, ya que los cuerpos parecen estar contenidos en sustancias acuosas u amnióticas. En el caso de Ofelia⁶, ella muere ahogada, pero, como bien indica Julia Domenech (2010: 174):

Ofelia puede parecernos, y eso explicaría la irresistible fascinación decimonónica hacia el personaje, una ahogada más, una suicida; pero Ofelia es mucho más, ya que el *pathos* del personaje shakespeariano [sic] no es victoriano, ni siquiera isabelino... Shakespeare reconstruye un personaje mítico, atemporal, puesto que Ofelia no muere sino que se transforma. Ofelia es una criatura que debe morir en el agua, lugar donde encontrará 'su propio elemento', como dice Shakespeare.

El segundo sería un movimiento ascendente encarnado por el «niño-ángel», cuyo pequeño cuerpo se eleva debido a su ingravidez ilusoria. De nuevo, la visión de esta levitación, suave y delicada, como si se estuviera grabando en cámara lenta, produce una sensación de tiempo y espacio suspendidos. Esta imagen ascensional, voluptuosa y delicada, es una imagen bella (Bachelard, 1943: 29). La fuerza delicada que nos atrae hacia arriba se opone a aquella violenta que nos engulle hacia abajo.

Por último, el tercero implica un movimiento estático en el que las fuerzas opuestas se anulan. Es el caso de los «niños-altar», la fuerza de gravedad del ataúd es contrarrestada por el dispositivo escénico en el que se inserta, permitiendo así una proyección hacia arriba gracias a la superposición de varios planos de profundidad. Lo mismo sucede, aunque mediante un dispositivo diferente, en el caso de los «niños-estampa». El punto de vista cenital es el que anula la fuerza descendente de la imagen del niño difunto en el ataúd. Tal y como afirma De Chassey (2009: 91-92) en relación a una fotografía realizada por Walker Evans en Estados Unidos:

Evans ha recurrido de forma aislada a otros dos usos simbólicos del modo aplanante [...]. El segundo caso es más mórbido: aparece en una imagen [...] que muestra a un bebé colocado sobre un cojín rectangular blanco, de quien solamente se ven las piernas y una mano; el resto de su cuerpo está cubierto por un paño blanco (*Squeekie Burroughs dormido*, 1936). La transformación de lo que podría haber sido una imagen de vida en una imagen de muerte posible es acentuada por el punto de vista en picado, que transforma los objetos en una composición geométrica que juega con las líneas inclinadas de un suelo de madera, y lleva toda la imagen a un único plano [...].

Volviendo a los «niños-estampa», estamos ante un uso simbólico del modo aplanante en el que el fondo mismo aplanar la imagen. La configuración como estampa, en su uso y en su concepción formal, hace que se aplane por sí sola, creando una sensación visual de vértigo, dado que la concepción del espacio compositivo desaparece. Es aquí donde de forma imaginativa creamos el efecto vértigo⁷ (Dolly Zoom) que se utiliza habitualmente como recurso cinematográfico, haciendo que la visión de la realidad se vea distorsionada, desestabilizando así al espectador, física y psíquicamente.

Ahora bien, en este doble movimiento ascendente y descendente, las metáforas correspondientes al segundo, el de la caída, son mucho más numerosas que las del primero. Como bien indica Gaston Bachelard (1943: 117), estas conllevan un realismo psicológico irrefutable. El miedo de caer es un miedo originario. El miedo al vacío no es más que el temor de no encontrar apoyo (bajo los pies). Es debido a ello, a la caída, *cadere*, al cadáver y, por tanto, a la muerte, por lo que nuestra «imaginación dinámica» se activa (*ibidem*, p. 119).

6 Ver el capítulo «La belleza líquida» (167-198) y en especial la parte «Suicidio o disolución: Ofelia» (171-181) en Julia Domenech (2010).

7 Técnica cinematográfica que consiste en combinar un zoom hacia atrás y un trélin hacia adelante (o viceversa).



FIG. 5. Maximino Reboredo. [Retrato de bebé difunto], c. 1892-1899. Negativo placa de vidrio. Archivo Provincial de Lugo.

En estos ejemplos, tanto el fotógrafo como los familiares buscan la belleza en la imagen. No tanto obtener una imagen bella, sino embellecerla todo lo posible a pesar de la escena que se está presenciando. ¿Podemos pensar entonces que la fotografía es capaz no solo de documentar y certificar una muerte, sino también de ofrecer una representación, si no bella, digna de mostrar un cuerpo sin vida?

2. Dignidad y muerte

La muerte siempre ha sido objeto de fascinación y de repulsión. Una fascinación macabra tal y como la muestra la actriz Sarah Bernhardt, a la que le gustaba retratarse en un ataúd que tenía en su habitación y donde a veces dormía y otras ensayaba el texto de sus representaciones teatrales, tal y como podemos ver en el artículo publicado en *Comoedia* el 27 de marzo de 1923 en conmemoración de su muerte, y en el que podemos ver una imagen con el pie de foto siguiente: «A Sarah Bernhardt le gustaba hacerse retratos fotográficos en su ataúd»⁸, lo que resulta bastante sarcástico finalmente.

En 1955, Geoffrey Görer cita a T. S. Eliot para introducir su artículo *The pornography of death* con las palabras: «Birth, and copulation, and death», sacado de *Sweeney Agonistes. Fragments of an Aristophanes Melodrama*, intento fallido de escribir un drama en verso. En todo caso, no es casualidad que Görer retomara estas palabras para comenzar su texto «Nacimiento, y reproducción, y muerte». Tres etapas de la vida reconocidas como tres ritos de paso. Görer nos habla de la familiaridad con la que la sociedad del siglo XIX se relacionaba con la muerte, mientras que hoy en día se ha convertido en un tabú. En esta exposición 'pornográfica' de la muerte, no hay que olvidar que en la era victoriana formaba parte de la vida, llegando a convertirse incluso en una actividad de ocio. La *Morgue* era un espacio público en el siglo XIX⁹, cuyo origen estaba en la *basse-geôle*, es decir el depósito de cadáveres de las cárceles de Châtelet. Si bien era un lugar privado en un primer momento, fue necesaria la identificación de los cadáveres y, por esta razón, se abrió al público, que venía a *morguear*, es decir que venía a «mirar desde las alturas», de ahí la palabra *basse-geôle*¹⁰ (Cruz Lichet, 2020b: 293-

8 [Traducción de la autora: Sarah Bernhardt aimait à se faire photographier dans son cercueil].

9 Ver sobre este tema: Adolphe Guillot, *Paris qui souffre. La basse-geôle du Châtelet et ses morgues parisiennes*, París, Rouquette, 1887, rééd. 1888; Firmin Maillard, *Recherches historiques et critiques sur la morgue*, París, Adolphe Delahays, 1860; Bruno Bertherat, «Les visiteurs de la morgue», *L'Histoire*, 18, sept. 1994, pp. 16-21; Jean-Luc Henning, *La Morgue*, París, Libres-Hallier, 1979; «Voyage dans la médecine légale», série de six articles publiés dans *Libération* à partir du 24 juillet 2000.

10 La traducción literal de esta palabra compuesta sería baja-cárcel, o más bien los bajos de la cárcel.

204). En 1804, el depósito de cadáveres nuevo se inaugura en la isla de la Cité y se abre al público todos los días de la semana, sin excepción, desde por la mañana hasta por la noche de forma ininterrumpida. El acomodamiento garantizaba la visibilidad de los cuerpos, situados en la *sala de exhibición*, mientras que el público se paseaba por una segunda sala separada de la primera por una pared de vidrio (Bolloch, 2002: 122-125).

La cuestión de la dignificación del cuerpo para su presentación (en público) o su representación ha sido y es una de las preocupaciones principales del ser humano. ¿Ante la caída, cómo elevar el cuerpo (literal y metafóricamente)? En este sentido, la elevación de los cuerpos para su representación mediante trampantojos visuales y construcciones escénicas hace que se favorezca la ilusión visual de un cuerpo que es enaltecido por el efecto mismo de su elevación sobrenatural. Si bien en pintura los artistas se permitían ciertas licencias a la hora de representar a los difuntos como vivos, podemos observar la manera en que el medio fotográfico desechó rápidamente esta tipología por su efecto antinatural. De forma casi espontánea, la manera la más rápida y natural para romper con la oposición vivo-difunto y, por ende, horizontalidad-verticalidad, fue la de levantar el ataúd o el cuerpo del difunto y colocarlo como de pie. Tomemos los retratos de difuntos realizados por el fotógrafo italiano Saverio Marra como un ejemplo realizado fuera de España. Este fotógrafo trabajó en la región de Calabria entre 1914 y 1946, en una zona rural del sur de Italia. En sus retratos, el difunto era alzado para mostrarlo ante el objetivo de la cámara y no como documentación de un momento puntual del rito (Cruz Lichet, 2010a: 613):

La verticalidad que se impone, como si de un vivo se tratara, anula por completo la frontera entre vida y muerte; esta vez sin engaño, sin equívocos. Sin embargo, en el caso de los niños, sí existe un cierto camuflaje de la defunción tan frecuente en los estratos populares meridionales y que, a veces, también se localizan en algunas imágenes de Marra.

Como bien indica Faeta, la imagen permite establecer la nueva condición fúnebre, el nuevo estatus del difunto, ya que se metaforiza una experiencia social difícil de asimilar, luchando así contra la disolución del cuerpo y, por lo tanto, de su imagen corpórea (Faeta, 1984: 14-15; Cruz Lichet, 2010a: 675). Del mismo modo y de forma coetánea, otros fotógrafos españoles tuvieron la misma idea, buscando por un lado la frontalidad y por otro romper con la horizontalidad, tal y como sucede en algunos ejemplos de Pedro Brey¹¹ en los que el fotógrafo pretende anular poco a poco la oposición vivo-difunto:

Esta frontalidad tan marcada que, a su vez, intenta acentuar más la verticalidad a través de unos mecanismos visuales artificiosos, hace que haya un plano general con una vista [cada vez más] frontal y un acentuado picado que se repite de forma constante en los ejemplos de Brey tanto de niños como de adultos. (Cruz Lichet, 2010a: 625)

Por esta razón, podemos decir que en España estas tentativas son más sutiles y poco comunes, aunque disponemos de algunos ejemplos, como *Retrato de un padre con su hijo difunto en Almagro*¹², que son de un gran interés científico. En todo caso, la intención de retratar al difunto rodeado por sus seres queridos muestra la intención clara de incluirlo por última vez en el retrato de familia. Sin embargo, la colocación del difunto de pie, marcando así su verticalidad y la inclusión del ataúd a la vez provoca una incoherencia en la lectura de la imagen. ¿Está vivo o está muerto? Claramente la oposición entre los dos estatus produce cierta confusión que se aclara rápidamente cuando identificamos el ataúd. Sin embargo, el simple hecho de levantarlo puede ser interpretado como un intento de elevarlo socialmente. Bien es cierto que el sim-

11 Ver fondo del Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra.

12 Ver fondo fotográfico Los Legados de la Tierra. Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real. Reg. IT-ALMAGRO-051.

ple estatus de difunto enaltece al cadáver casi por defecto. Por esta razón, las plañideras narran sus hazañas, sus éxitos en vida y alaban al difunto con los honores que se merece. Ahora bien, más allá de las etapas del rito funerario, la fotografía también contribuye a enaltecer al cadáver. Por un lado, mediante la presentación del cuerpo sin vida y de la puesta en escena para el retrato fotográfico que, generalmente, coincidía con el momento del velatorio. Pero a su vez, la construcción de altares, la santificación del difunto niño y la oposición clara frente a esa horizontalidad impuesta no son más que distintas formas de dignificarlo, dando una apariencia de muerte digna y así salvarnos de la imagen de un cuerpo que se descompone poco a poco devorado por los gusanos.

Y al hablar de la dignidad de la muerte es necesario hablar de una muerte digna. ¿Qué es tener una muerte digna? Ya a finales del siglo XV, se retrataba al difunto en su lecho de muerte rodeado por los vivos, pero también por seres del más allá. Estos tratados eran llamados *Tratados del Arte del Buen Morir* o *Ars Moriendi*, que venía a ser un texto con dos versiones¹³. A partir de 1530, las *Ars Moriendi* presentaban una iconografía en la que aparece el moribundo rodeado del sacerdote que le da la extremaunción y de un ángel y tres diablos vencidos. Sin embargo, a partir del siglo XVI, los textos insisten con fuerza en la necesidad de preparar su muerte: haber pagado todas las deudas, haber recibido a tiempo el santo viático y estar rodeado de sus seres queridos, entre otras cosas. En el siglo XIX, la denominada *muerte victoriana* se basa en el concepto de *buena muerte* proveniente de la Edad Media, pero cargada de un carácter dramático y acompañada de cierta emotividad¹⁴ (Cruz Lichet, 2010a: 428-429).

En estos textos, la descripción de una buena muerte (cristiana) buscaba a su vez dignificarla y llevarla a cabo de principio a fin. No obstante, la fotografía, por su propia naturaleza intrínseca de ser una técnica capaz de certificar la realidad, también contribuye –para bien o para mal– a dignificarla o mostrarla tal y como es, «cloaca y muerte», retomando los términos de Kristeva. La muerte nos violenta, maltrata nuestro cuerpo, usurpa nuestro «yo», perdiendo así nuestra identidad misma. Elegir su muerte es una forma de derrotarla. Ante la caída, ante la incertidumbre, ante la inesperada llegada de lo irremediable, algunos fotógrafos simulaban su muerte, como es el caso de Hippolyte Bayard con su retrato como ahogado. En la imagen aparece semidesnudo, sentado y apoyado sobre una pared, con el cuerpo decaído, simulando ese peso que cae poco a poco. La imagen de su muerte, figurada, interpretada, no es más que la representación de un hombre desesperado: un fotógrafo al que no se le ha reconocido el mérito de haber inventado el procedimiento fotográfico y que le ha llevado al suicidio (social, entendemos). La carta manuscrita que acompaña la imagen explica el acto dramático de quitarse la vida por esa injusticia, diciendo así:

El cuerpo del hombre que están viendo [...] es del Señor Bayard, inventor del procedimiento. [...] El gobierno que había sido muy generoso con el Señor Daguerre, ha dicho que no puede hacer nada por el Señor Bayard, y el pobre desgraciado se ha ahogado. [...] lleva varios días expuesto en la Morgue, y todavía nadie le ha reconocido ni identificado. Señores y señoras, pasemos a otra cosa, por miedo que nuestro olfato se vea afectado, ya que el cuerpo del Señor y sus manos empiezan a pudrirse, como pueden observar». [Nota escrita por el propio Bayard acompañando la imagen. 18 de octubre de 1840]¹⁵

13 La primera se dividía en seis momentos (las recomendaciones sobre el arte de morir, las tentaciones del moribundo, las preguntas hacia él, los rezos que tiene que realizar, las conductas de los que le rodean y sus rezos); mientras que la versión corta se centra en el segundo momento acompañado de una introducción y conclusión.

14 Sobre este tema, ver: Nigel Llewellyn (1991: 19-27); Michel Vovelle (1983).

15 [Traducción de la autora: Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu

En esta descripción de su propia muerte, imaginada, recreada y contemplada, Bayard se presenta como un cadáver –y no como un difunto–; aquel cuyo cuerpo aparece sin una representación digna, semidesnudo, con las huellas marcadas de una muerte violenta (y anunciada), cuyo cuerpo ya presenta los primeros signos de descomposición. La mención a la Morgue deja implícito el hecho de que el cuerpo lleva varios días expuesto, recreándose así el espectáculo público y absolutamente obsceno de esta escenificación.

Conclusión

Podríamos decir que el autorretrato de Bayard ahogado, a pesar de ser un simulacro, es la primera fotografía *post mortem* (simulada) de la historia de la fotografía que aún se conserva. Y, del mismo modo, todo retrato fotográfico de un difunto tiene mucho de simulado (las poses, la puesta en escena, pero también el encuadre, los difuminados, etcétera), todo nos lleva a construir una imagen cuyo objetivo principal es anular todo referente a una muerte que de forma natural muestra un cuerpo en su más cruda realidad. Si analizamos la fotografía en tanto que acto de presentación y representación, cada una de ellas tiene un peso, tal y como lo afirma Tagg a través del título de su monografía *El peso de las representaciones –The Burden of Representation*, en su versión original– (Cruz Lichet, 2017: 168).

La fotografía contribuye así a la creación de mundos imaginados en torno a la muerte: desde paraísos terrenales hasta ensoñaciones utópicas de lugares donde el tiempo se ha quedado suspendido, donde el cuerpo flota o vuela bajo un halo luminoso y protector. Es una muerte apacible, tranquilizadora, reconfortante frente a esa imagen cruda de la realidad que pesa y nos pesa. Tal y como anuncia Bachelard (1994: 129):

Es el agua soñada en la vida habitual, el agua del estanque que se ‘ofeliza’ por sí sola, que se cubre con toda naturalidad de seres durmientes, de seres que se abandonan y que flotan, de seres que mueren dulcemente. Entonces, en la muerte, parece, que los ahogados flotantes siguen soñando [...]

No cabe duda de que en todas estas imágenes la cuestión que emerge es la de la dignidad del cuerpo representado. Para conseguirlo, los fotógrafos y familiares buscaban enaltecerlo, para así obtener una imagen bella del difunto o, en todo caso, lo más bella posible dadas las circunstancias. Para ello, tanto las puestas en escena, el punto de vista o incluso el empeño por paliar la horizontalidad impuesta por el simple hecho de estar *defunctus* –sin función– han sido distintas formas de camuflar la muerte y todos los miedos que produce en nosotros. La pérdida y la incertidumbre están en el centro de esos miedos y, por ello, los vivos buscan cómo paliarla: desde las creencias en el más allá hasta el tratamiento del cadáver para que siga pareciendo vivo o, si no es posible, al menos sacralizarlo en su nuevo estatus en tanto que difunto. Esta lucha constante y obstinada del ser humano frente a la muerte no es más que la prueba de querer darle una muerte digna a un cadáver en proceso de descomposición. En este sentido, la fotografía *post mortem* –y sobre todo el retrato de difuntos– favorece simbólicamente la incorruptibilidad cadavérica que se produce a través de la imagen.

près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s’occupait à perfectionner son invention. L’Académie, le Roi, et tous ceux qui ont vu ses dessins, que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d’honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s’est noyé! Oh! instabilité des choses humaines! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd’hui qu’il y a plusieurs jours qu’il est exposé à la Morgue, personne ne l’a encore reconnu ni réclamé! Messieurs et Dames, passons à d’autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer] Transcripción del documento original.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston (1994), *El agua y los sueños* [1ª ed. 1942], Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (2009), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1ª ed. 1943], París, Poche.
- BOLLOCH, Joëlle (2002), «Photographie après décès: pratique, usages et fonctions», en *Le dernier portrait* [Catálogo de exposición], París, Réunion des Musées Nationaux, pp. 112-138.
- (2013), «La photographie post mortem», en Anne CAROL e Isabelle RENAUDET (eds.), *La mort à l'œuvre: usages et représentations du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 205-227.
- CRUZ LICHET, Virginia de la (2005), «Más allá de la propia muerte: en torno al retrato fotográfico fúnebre, imágenes de la violencia en el arte contemporáneo», en Valeriano BOZAL (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado, col. «La Balsa de la Medusa, 154», pp. 151-175.
- (2007), «Viaje póstumo», *Cuartoscuro*, 87, diciembre-enero, pp. 16-22.
 - (2008), «Escenografías reconstruidas», en *Pré-Actes du Congrès national d'Histoire de l'Art Art i Memoria*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 170-172.
 - (2010a), *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)* [Tesis doctoral, dir. Estrella de Diego], Madrid, Universidad Complutense.
 - (2010b), «Imago Mortis. Retratos de Anxeliños», en *Actes du Congrès national d'Histoire de l'art Mirando a Clío*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, pp. 1832-1844.
 - (2013), *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*, Madrid, Tempore.
 - (2016), «Le lit de mort. La dernière image. La représentation du marquis de Cerralbo dans son lit de mort», *Estuco*, 1, pp. 51-74.
 - (comisaria) (2017), «Encuadrar el acto de morir. Representaciones fotográficas en torno a la muerte ritualizada», en *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada* [Catálogo de exposición], Valencia, Museu Valencià d'Etnologia.
 - (2018), «Retratos para el luto. El retrato infantil de difunto en Cataluña. Similitudes y Divergencias», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 43, diciembre, pp. 54-65.
 - (2020a), «El retrato de grupo en la fotografía de difuntos. Análisis comparativo de dos fotografías del Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real», en *Actas de las XV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos, Enfermedad y Muerte*, Guadalajara, Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, pp. 160-178.
 - (2020b), «En torno a una antropología de la muerte: la fotografía post mortem y de difuntos», en Manuel Ramírez Sánchez, Francisco José Rodríguez Marín (eds.), *Cementerios patrimoniales y turismo: una visión multidisciplinar*, Madrid, Síntesis, pp. 289-310.
 - (2023), «Imagen latente: El letargo de la muerte», en *Faltar o morir. Un recorregut sobre l'absència* [Catálogo de exposición], Valencia, Museu Valencià d'Etnologia, pp. 229-243.
- DE CHASSEY, Éric (2009), *Planitudes. Historia de la fotografía plana* (1ª ed. 2006), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DI NOLA, Alfonso M. (2007), *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo* [1ª ed. 1995], Barcelona, Belacqva.
- DOMÉNECH, Julia (2010), *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*, Madrid, Fundamentos.

FAETA, Francesco (1980), *Imago Mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, [Catálogo de exposición], Roma, De Luca.

- (1984), «Il viaggiatore del tempo e il suo orizzonte d'altipiani», en Saverio Marra *fotografo. Immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, [Catálogo de exposición], Milán, Electa, pp. 9-20.
- (1993), «La mort en images», *Terrain*, 20, marzo, pp. 69-81.

FREUD, Sigmund (1968), «Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte-1915» en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 1094-1108.

GONZÁLEZ, Sara y Javier MONTILLA (2016), «La fotografía *post mortem* infantil y su papel en la evocación del recuerdo y la memoria», en Sara GONZÁLEZ GÓMEZ, Iván PÉREZ MIRANDA y Alba María GÓMEZ SÁNCHEZ (eds.), *Mors Certa, Hora Incerta. Tradiciones, representaciones y educación ante la muerte*, Salamanca, Fahren House, pp. 39-65.

KRISTEVA, Julia (1983), «Approche de l'abjection», en *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil, pp. 7-39.

LLEWELLYN, Nigel (1991), *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual (1500-1800)*, Londres, Reaktion & Victoria and Albert Museum.

MIRAGLIA, Marina (1984), «Un fotografo calabrese del primo Novecento: tra autobiografia e racconto», en Saverio Marra *fotografo. Immagini del mondo popolare silano dei primi decenni del secolo*, [Catálogo de exposición], Milán, Electa.

RUBY, Jay (1995), *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Cambridge (Mass.), The Mit Press.

TAGG, John (2005), *El peso de la representación* [1ª ed. 1988], Barcelona, Gustavo Gili.

VOVELLE, Michel (1983), *La mort et l'occident. De 1300 à nos jours*, París, Gallimard.

Giuseppe Pitrè e la fotografia per lo studio e la divulgazione della cultura etnografica

Giuseppe Pitrè y la fotografía para el estudio y la divulgación de la cultura etnográfica

Erminia Scaglia¹

Storica della fotografia, Palermo, Italia

SISF Società italiana per lo Studio della Fotografia

RESUMEN

Giuseppe Pitrè como impulsor de una nueva tecnología es la tesis de la que pretende partir este estudio, que evidenciará cómo, en el hombre de ciencia y de letras, conviven tradición y modernidad, gracias al valor social que reconoce a la fotografía, vehículo de divulgación democrática por excelencia. El archivo fotográfico del Museo Etnográfico Siciliano, dedicado al ilustre estudioso, consta hoy de cerca de dos mil ejemplares entre placas positivas y negativas, conjunto de donaciones realizadas incluso después de su muerte. Un legado iconográfico hoy imprescindible, en la era de la realidad figurativa, para la investigación etnográfica italiana y europea.

Palabras clave: Giuseppe Pitrè, Antonio Machado, Interguglielmi, etnografía, Sicilia.

RIASSUNTO

Giuseppe Pitrè promotore di una nuova tecnologia, è la tesi da cui intende partire questo studio che evidenzierà come, nell'uomo di scienza e di lettere, tradizione e modernità convivano, grazie al valore sociale che egli riconosce alla fotografia, veicolo per eccellenza di divulgazione democratica. L'archivio fotografico del Museo Etnografico Siciliano, dedicato all'insigne studioso, consta oggi di circa duemila esemplari tra positivi e lastre negative: insieme di donazioni anche successive alla sua morte. Un bagaglio iconografico ormai imprescindibile, nell'epoca della realtà figurata, per la ricerca etnografica italiana ed europea.

Parole chiave: Giuseppe Pitrè, Antonio Machado, Interguglielmi, etnografia, Sicilia.

¹ L'autrice desidera vivamente ringraziare il dottor José Antonio Hernández Latas di Saragozza per l'invito al Convegno; l'amico collezionista Giovanni Purpura di Palermo per il contributo bibliografico e il prezioso supporto scientifico; le dottoresse Patrizia D'Amico del Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitrè» e Ida Tedesco Zammarano della Biblioteca di Palazzo Tarallo, di Palermo, per l'assistenza alla ricerca; la dottoressa Monica Maffioli di Firenze per l'ausilio logistico.

1. Giuseppe Pitrè e Antonio Machado y Álvarez

Il valoroso demologo castigliano D. Antonio Machado y Álvarez consigliava testé l'applicazione della fotografia a' giuochi; io son venuto nella determinazione di applicare, come più economica, la fotografia. Dieci tavole che rappresentano altrettanti giuochi del libro dimostrano qual vantaggio possano da questa applicazione tirare i nostri studi, oggi che non si rimane più contenti delle nude descrizioni, ed il Folk-lore si fa operoso aiuto dell'etnografia e della storia².

Nel 1883 Giuseppe Pitrè, insigne ricercatore e studioso di tradizioni popolari siciliane, nonché iniziatore degli studi folklorici in Italia, stimolato da Antonio Machado y Álvarez, meglio conosciuto come Demofilo³, individua nella fototipia la tecnica che permetterà una maggiore diffusione editoriale dei propri studi demo-etnoantropologici, soprattutto di quelli relativi al patrimonio culturale immateriale⁴. Lo studioso avverte l'urgenza di consegnare ai posteri pratiche ludiche popolari, tramandatesi fino a questo momento che rischiano di perdersi irrimediabilmente; necessitano pertanto di essere rappresentate e fissate attraverso la fotografia. All'anno dell'edizione dei *Giuochi fanciulleschi siciliani*, la fotografia in Sicilia, come illustrazione di saggi scientifici, è da considerarsi un privilegio per tirature assai limitate. La sua divulgazione su larga scala viene, di fatto, impedita dagli alti costi di produzione e i libri, corredati da albumine originali, incollate sull'antiporta o distribuite all'interno dello stesso volume, sono assai rari. Pertanto autori come Pitrè, con preciso intento didascalico, utilizzano ancora l'incisione, sulla scorta di quella pubblicistica figurativa tardo-settecentesca che Francesco Milizia, nel suo *Dizionario* ha così descritto:

Fra tutte le arti d'imitazione niuna si è generalmente utile quanto l'incisione.

Con una stampa accompagnata da una corta spiegazione si comunicano e si diffondono gli oggetti visibili, e si risparmian lunghe e involupate descrizioni⁵.

A partire dagli anni '60 dell'Ottocento l'incisione non è più esclusivamente funzionale alla divulgazione della pittura e delle arti figurative tradizionali in genere, ma –attingendo anche alla produzione di fotografie in formato cartolina, tipica dell'editoria turistica del *Grand Tour*, nell'ambito del quale la Sicilia è tappa fondamentale–, diventa veicolo di promozione, ora di soggetti composti appositamente in studio, ora di istantanee all'aperto che rappresentano mestieri, costumi e scene di genere, di taglio prettamente popolaresco⁶. Si osserverà quanto Pitrè –alla luce della documentazione pubblicistica e epistolare, dove si esprime sull'utilizzo della nuova tecnica di stampa fototipica–, contribuisca al rinnovamento dell'immagine, a supporto dei propri studi demo-etnoantropologici, in collaborazione con i fotografi del tempo. Importanza centrale assume, in quest'ambito, la stessa raccolta fotografica del Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitrè», perché offre un significativo ed eterogeneo panorama della fotografia in oggetto degli ultimi anni dell'Ottocento e dei primi del Novecento.

2 Giuseppe Pitrè, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, vol. VIII, *Giuochi fanciulleschi*, Palermo, 1883, p. XIII.

3 Antonio Machado y Álvarez, *ad vocem*, in: https://www.treccani.it/enciclopedia/machado-y-alvarez-antonio_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

4 Si rimanda alla definizione di «Patrimonio culturale immateriale data dalla Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO negli ultimi anni», in: <https://www.unesco.it/it/iniziative-dellunesco/patrimonio-culturale-immateriale/>.

5 Francesco Milizia, *ad vocem* «Incisione», *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, Bassano, 1797, II, p. 7.

6 Per approfondimenti sull'argomento: Vincenzo Mirisola, Michele Di Dio, *Sicilia Ottocento. Fotografi e Grand Tour*, Palermo, 2002, e Erminia Scaglia, «Paesaggio e veduta nella Sicilia dell'Ottocento: alcune riflessioni tra pittura e fotografia». Par. 2. «Il repertorio paesaggistico siciliano dalle incisioni nell'editoria di viaggio alla stampa e alla cartolina illustrata», in *L'obietto move il senso. Giornate di studio su arte e paesaggio*, a cura di Gianni Eugenio Viola. Quaderni della Libera Università Maria Santissima Assunta, Roma, LUMSA, 2003, pp. 133-140.

È bene rilevare come, fino al 1882 –anno in cui Demofilo invita, in una lettera, lo studioso siciliano ad utilizzare lo strumento «fotografia» come il più idoneo a testimoniare l'aderenza al vero, nello specifico la riproduzione dei giochi fanciulleschi⁷– questi abbia fatto a meno di ricorrere a apparati illustrativi di supporto delle proprie pubblicazioni scientifiche. I *Giocchi fanciulleschi* costituiscono il tredicesimo di venticinque volumi, della sua monumentale opera *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* e, nelle precedenti pubblicazioni della serie, non v'è traccia alcuna di immagini, men che meno di immagini fotografiche. Se è vero che, dal primo all'undicesimo, i volumi trattano di argomenti orali come canti o fiabe, il dodicesimo, edito nel 1881, affrontando la materia spettacoli e feste popolari⁸, potrebbe già contenere quantomeno incisioni e, invece sembra che la questione non riguardi ancora lo studioso, seppure, proprio in materia di feste religiose o di spettacoli dell'opera dei pupi, esista già ampia documentazione in Sicilia da parte di fotografi siciliani e stranieri, professionisti o amatoriali. Tuttavia questa nuova fatica letteraria viene concepita illustrata sin dagli inizi dal Pitre, avendo egli già commissionato alcuni bozzetti a china dei giochi dei fanciulli⁹, ma è la novità dell'argomento affrontato col Demofilo, tra le pagine della rivista *El Folklore Andaluz*, che susciterà in lui il desiderio di ricorrere alla fototipia, desideroso com'è di essere al passo coi tempi e in linea con il dibattito scientifico corrente. La questione tra i due studiosi verrà, peraltro, ampiamente affrontata nella corrispondenza epistolare, in un arco di tempo che va dal 1879 al 1888, e nella quale Machado si rivolge a Pitre sempre con l'atteggiamento di un allievo, non solo informandolo delle proprie pubblicazioni ma anche dei progetti futuri¹⁰. Così Pitre continua:

L'infaticabile Demofilo ha appena dato alla stampa una vera novità folcloristica. Le circostanze note ai nostri lettori ci impediscono di affrontarla nella misura in cui merita, ma diremo che i giochi dei bambini in fotografia, a parte la loro bellezza, saranno per i folcloristi come buone copie tra i sigillografi e i numismatici [...]¹¹. Delle cinque fotografie di altrettanti giochi che sono state riprodotte, due sono state regalate al pubblico sotto forma di bellissime carte che riportano la fotografia sul fronte e la spiegazione del gioco sul retro. Una delle carte rappresenta il gioco del tiro alla fune; l'altro è quello di San Michele e il Diavolo: quindici graziose fanciulle, tutte originarie di Siviglia e non più grandi di quattordici anni, compaiono nelle diverse attività¹².

Una vittoria cantata troppo presto, se è vero che Machado non stamperà mai un libro contenente «carte» alla gelatina bromuro d'argento al suo interno, limitandosi a inviare due copie delle fotografie, raffiguranti i giochi dell'infanzia, al Pitre: una per la sua famiglia e una da prendere in considerazione in una eventuale pubblicazione che, ovviamente, sarebbe a carico del demologo siciliano. Nell'economia del dibattito la questione pone le premesse per la maggiore rispondenza al vero degli studi demo-etnoantropologici, specie in fase editoriale, dove il testo dialogherà con l'immagine fotografica; tuttavia, come la redazione della rivista ammette più tardi, i tempi del progresso si rivelano ancora prematuri. Pertanto:

7 Sono 48 le lettere di Machado a Pitre, conservate presso la biblioteca del Museo Etnografico Siciliano. Per l'intenso rapporto epistolare che intercorre tra i due studiosi si veda: Jole Trupia Scavone, «Lettere di Antonio Machado y Álvarez a Pitre», *Lares, giornale di studi demografici, etnografici e antropologici*, 45/2 (aprile-giugno 1979), pp. 183-226.

8 *Spettacoli e feste popolari siciliane descritte da Giuseppe Pitre*, Palermo 1881.

9 *I bozzetti a china dei giochi dei fanciulli sono conservati nell'archivio del Museo «Pitrè».*

10 *El Folklore Andaluz*, p. 170. Rivista in spagnolo edita contemporaneamente per quattro editori europei: di Siviglia, di Lisbona, di Parigi, di Roma, 1882. Parte del dibattito epistolare tra i due studiosi viene reso pubblico nella rivista.

11 Quest'ultima definizione ci fa pensare alla stampa fotografica come oggetto raro, considerata alla stregua di una moneta da collezione.

12 *El Folklore Andaluz*, cit., p. 191.



FIG. 1. Eugenio Interguglielmi, *Giuseppe Pietrè con la moglie Checchina*, 1875 ca., stampa all'albumina, Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pietrè», Palermo. / Ignoto, *Antonio Machado y Álvarez con la moglie Ana Ruiz*, 1893 ca., stampa alla gelatina bromuro d'argento, collezione privata.

Questi saggi saranno presentati con semplicità, rispettando tutto il rigore scientifico che ci sarà dato. Il loro lavoro sarebbe senza dubbio la fotografia e l'incisione, se solo avessero i mezzi e il denaro. L'oggetto della nostra selezione si riduce, per ora, a indicare materiale prezioso per lo studio e il confronto tra regioni e località. Il piano che abbiamo proposto in anticipo, anche se adesso limitato, ha il duplice vantaggio della sua utilità e della priorità, nel nostro Paese, della sua ideazione e sviluppo¹³.

La faccenda, dicevamo, non verrà trascurata dal Pietrè, il quale, volendo sperimentare la novità del volume illustrato, intravede la soluzione al problema dei «mezzi e il denaro» nel processo fototipico; a darne la notizia saranno lo stesso studioso nei *Giuochi fanciulleschi*, come abbiamo osservato all'inizio, e la rivista di studi folcloristici spagnola:

Abbiamo avuto il piacere di esaminare alcuni bellissimi fototipi a due inchiostrici, delle dimensioni di un quarto di tavola, rappresentanti vari giochi infantili; realizzati a Palermo, destinati ad illustrare il volume della Biblioteca delle Tradizioni Popolari, del Sig. Pitre. Il procedimento fototipico presenta infatti rispetto a quello fotografico gli innegabili vantaggi dell'inalterabilità e della persistenza, dell'economia di tempo e denaro e della facilità di poter realizzare grandi tirature; ciò nonostante, la fotografia perfezionata con il procedimento istantaneo, in cui vengono utilizzati cristalli preparati con bromuro di gelatina, è a nostro avviso preferibile, per la sua precisione, brillantezza e verità, per gli zaffiri dei giochi, dei balli, delle feste e dei costumi popolari, dove occorre sorprendere, se così si può dire, la determinazione ultima della realtà. È un peccato che questi studi siano così precoci e che gli studiosi di folklore non possano utilizzare gli ultimi progressi per realizzarli, a supporto degli studi moderni di Scienza e Arte¹⁴.

13 *Ibidem*, p. 460.

14 *Ibidem*, p. 431. Spetta a una donna, Anna Atkins, valente scienziata e tra le pioniere della fotografia, il primato di aver progettato il libro fotografico, realizzato in cianotipia nel 1843, *Photographs of British Algae – Cyanotype*

2. Pitrè e la realtà messa in posa

Pitrè, di contro, osserverà come sia economicamente svantaggioso produrre, per l'intera tiratura, originali all'albumina o al bromuro d'argento, mentre la fototipia (processo fotomeccanico di preparazione della lastra di cristallo, senza l'utilizzo del retino, nato per la realizzazione di immagini con gradazioni di chiaroscuro), potrebbe consentire un notevole risparmio sulla stampa delle immagini¹⁵, evitando peraltro il processo dell'incollaggio. E in ciò si rivela indubbiamente profetico perché sarà proprio la fototipia a garantire la fortuna dell'illustrazione su libri e riviste tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, quando verrà affiancata da altre tecniche fotomeccaniche, come il procedimento in tricromia.

La fototipia è una tecnica cosiddetta foto-calcografica perché utilizza la fotografia per riprodurre l'immagine su carta proprio come una calcografia, mediante una gelatina sensibile posta sulla lastra metallica che viene incisa ad acido. Nel 1869, in Italia è, per primo, Michele Danesi, a metterla a punto e a brevettarla. Questa tecnica gli aprirà il mercato delle stampe e delle fotolitografie e, dal 1880 anche delle cartoline illustrate¹⁶. Le imprese fotomeccaniche, al 1881, sono una realtà consolidata; dell'industria di Leopoldo Ciardelli di Firenze, che esporrà all'Esposizione Nazionale di Palermo, si hanno notizie a partire del 1883, ma nulla esclude che essa sia stata fondata qualche anno prima¹⁷; in Spagna la «Fototipia Thomas», tra le pioniere nel settore, viene fondata a Barcellona appena due anni prima¹⁸, in ogni caso è precisamente intorno agli anni Ottanta che la diffusione di riviste e volumi illustrati da fototipie comincia a diffondersi, tanto da farci serenamente affermare come il Pitre sia assolutamente al passo coi tempi¹⁹.

Non è di secondaria importanza, inoltre, ciò di cui parla più avanti lo studioso, il carattere più strettamente iconico della fotografia, finalizzato all'indagine scientifica prima e alla relativa divulgazione poi. Considerazione che non si limita ad essere mero appunto tecnico, relativo a un processo di stampa, perché lo studioso fornisce anche precise indicazioni su come abbia inteso inscenare le dieci tavole per il volume sui giochi fanciulleschi, meglio definite «quadretti»²⁰, non senza aver prima puntualizzato:

Impressions in una tiratura di sole venti copie, dati gli alti costi di produzione. È dell'anno successivo il primo libro illustrato da fotografie mai commercializzato fino ad allora, The Pencil of Nature di William Henry Fox Talbot e pubblicato in sei edizioni tra il 1844 e il 1846. Scritto e corredato da propri calotipi, prodotti nel Talbotype Manufacturing Establishment e pubblicato dalla casa editrice Longman, Brown, Green & Longhans di Londra. Nell'introduzione Talbot afferma: «Questa piccola opera che si offre oggi al pubblico è il primo tentativo di pubblicare una serie di tavole o immagini realizzate attraverso la nuova arte del disegno fotogenico, senza il minimo ricorso alla matita dell'artista».

15 *Giocchi fanciulleschi*, cit. p. XIII.

16 Per approfondimenti si veda «Danesi», ad vocem, a cura di Marina Miraglia, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1986, vol. 32, pp. 564-567.

17 Per approfondimenti si veda «Ciardelli Leopoldo», ad vocem, nel censimento delle imprese redatto da Archivio Fotografico Toscano in: <http://censi.aft.it/fotografi/schede/ciardelli/index.html>.

18 Cfr. A. Bada Ortoll, Alexis Belmonte, Laia Foix, Mayte Lingg, Pep Parer, «La Fototipia Thomas. La empresa y los fotógrafos», in José Antonio Hernández Latas (ed.), *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza, IFC, 2023, pp. 231-243.

19 Tiziana Serena e Francesca Strobino hanno fatto il focus sull'operosità delle arti grafiche proprio nel periodo in cui la meccanizzazione e l'industrializzazione stavano rivoluzionando l'intero settore. Cfr. «La Fotografia, le arti fotomeccaniche e "Il Risorgimento Grafico": un rendez-vous mancato», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 8/2, 2016, pp. 383-847. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/45391293>.

20 Utilizzando un termine caro a quel genere di fotografia di studio, figlia della tradizione pittorica, dove più attori, opportunamente abbigliati, rappresentano un momento o un'azione come in un quadro vivente.

C'è una piccola selezione speciale destinata a far conoscere ai mitografi la felice idea del nostro caro amico D. Antonio Machado y Álvarez di applicare la fotografia allo studio e alla descrizione dei giochi infantili... Ciò che è importante sapere è la nuda verità, non la verità più o più stravagante²¹.

Asserzione quest'ultima dettata da un atteggiamento positivista certamente non estraneo a Pitrè che è, prima di tutto, un medico, ma che rischia di fare inciampare lo studioso in una palese contraddizione, dacché il concetto di finzione e di finzione in studio stride fortemente con il concetto di «nuda verità».

Se io sia riuscito, nella descrizione di questi innocenti trastulli, ad una forma chiara, semplice ed evidente, non so; questo so bene: che chiarezza, semplicità ed evidenza vagheggiavi sempre nel ritrarli: pur non dissimulandomi la difficoltà di far comprendere gesti e movimenti d'una mimica tutta particolare, e giocattoli che pel lor meccanismo primitivo mal si prestano ad un linguaggio tecnico [...] I piccoli giocatori de' miei quadretti, come si vedrà di leggieri, vengon tutti dalla più modesta classe sociale; ma, tipi puramente siciliani delle varie province, non sono degli straccioni ributtanti, nè agghindati ragazzi della borghesia. Come io sia riuscito a mettere insieme i trentasei birichini e monelli che compongono questi dieci gruppi, è una storia un po' lunghetta, che non val la pena di raccontare. Non taccio però che senza l'efficace concorso dell'ottimo signor Giuseppe Barrilà e del signor Costantino Lombardo, l'uno Direttore, l'altro Censore dell'Ospizio di Beneficenza in Palermo, questa parte illustrativa del libro sarebbe stata mal rappresentata²².

Malgrado la bontà delle intenzioni, si tratta pur sempre di «rappresentazione scenica» e non del vero in sé. Parliamo, in ogni caso, di una prassi che è ai suoi esordi e, fatte salve le future discussioni puriste, il Pitrè resta comunque un pioniere del genere, specie in quell'ambito



FIG. 2. Ignoto, *Bozzetto per i Giochi fanciulleschi*, disegno a china su carta, 1882 ca., Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitrè», Palermo.

21 *El Folklore Andaluz*, cit., p. 170.

22 *Giochi fanciulleschi*, cit. pp. 12-13.



FIG. 3. Stefano Bugliarelli, *Giuochi fanciulleschi*, 1883, fototipie, Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitrè», Palermo.

della rappresentazione di pertinenza della propria materia²³. Per questo tipo di raffigurazione, dicevamo, il celebre etnologo incaricherà Stefano Bugliarelli, uomo di scienza egli stesso, nonché chimico e fotografo, senz'altro il protagonista della fotografia dei primordi in Sicilia: introduttore del dagherrotipo a Palermo sin dagli anni '40, e membro della *Société française de photographie*²⁴. Commissionandogli la rappresentazione in studio dei giochi dei bambini, resa possibile grazie alla partecipazione dei piccoli «attori» di un orfanotrofio, Pitrè entra a gamba tesa nella questione figurativa postagli dall'amico spagnolo, accogliendo la fotografia quale indispensabile strumento per la riproduzione di episodi di cultura immateriale e, in questo caso, l'azione del «giocare». Quest'ultima non potrebbe essere resa altrimenti visibile se non attraverso il giocattolo che, per quanto presente, sarebbe soltanto l'oggetto del giocare.

Attraverso il ricongiungimento della forma, significato, e del contenuto, significato, la fotografia di Bugliarelli ridefinisce il segno, per dirla con Ferdinand de Saussure²⁵. Del genere rappresentativo in studio, di interesse etnografico, del resto, Bugliarelli è vero e proprio cultore: in due platinotipie, databili intorno agli anni '80: mettendo in posa il fabbricante di carretti siciliani Girolamo Nicotra²⁶, ne connota semiologicamente il mestiere con la giustapposizione ora di un trespolo intagliato di foggia siciliana, e nella cui sommità è la miniatura di un carretto, ora con la giustapposizione di una finta testa di cavallo, elemento alquanto bizzarro per una posa entro uno spazio interno. Nelle collezioni del Museo Etnografico Siciliano si conservano le fototipie originali realizzate da Bugliarelli per i *Giuochi fanciulleschi* e non le fotografie, come ci saremmo aspettati, prova di come il processo fotomeccanico di riproduzione non perda la propria dimensione artigianale al suo nascere, restando materia afferente lo studio fotografico

23 Siamo abituati a credere che la fotografia si contraddistingua, sin dalla sua nascita per essere il ritratto della verità rispetto alle arti tradizionali. Se ci pensiamo con attenzione, è proprio l'artificio che, semmai, impacciata com'è nel muovere i primi passi, la caratterizza. Si dovranno attendere gli inizi del ventesimo secolo, per assistere alla nascita della fotografia documentaria e del fotoreportage.

24 In Sicilia, quella di Bugliarelli è una delle poche biografie redatte mentre il protagonista è in vita, cfr. Paolo Sansone, *Biografia del cavaliere prof. Stefano Bugliarelli*, Palermo, 1874.

25 Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it. a cura di Tullio De Mauro, Roma-Bari, 2009 [1967].

26 Un pregiato carretto del 1904 a firma Girolamo Nicotra, via Lincoln 200, è esposto al Museo delle Culture Europee di Berlino. L'esemplare è quello che l'imperatore tedesco Guglielmo II importò da uno dei suoi viaggi in Italia nel 1904 o 1905 come souvenir o regalo.



FIG. 4. Stefano Bugliarelli, *Ritratti di Girolamo Nicotra, fabbricante di carretti siciliani*, 1880 ca., platinotipie virate al cloruro, Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitrè», Palermo.

e non lo stabilimento tipografico, tutt'altro che un fenomeno industriale; non sarà pertanto un caso se il fotografo si sentirà in dovere di firmare la tiratura: «Fototip. Bugliarelli – Palermo».

3. Pitrè e Interguglielmi fotodocumentarista ante litteram

È già trascorso un ventennio da quando abbiamo ricostruito il sodalizio professionale, non soltanto familiare, tra Bugliarelli, primo dagherrotipista palermitano, e il nipote Eugenio Interguglielmi; quest'ultimo diventerà il maggiore fotografo siciliano, mostrando una versatilità singolare per l'epoca, essendo ritrattista dell'alta borghesia, della società politica, soprattutto del popolo, anche a causa di una stretta collaborazione professionale che egli instaura proprio con Giuseppe Pitrè²⁷. Come ha notato Carlo Bertelli, «dietro la fotografia di Interguglielmi c'è un mondo di cultura ben definito. All'Esposizione Nazionale di Palermo, del 1891-92, dove anche Interguglielmi espone, Giuseppe Pitrè organizza un'intera sezione etnografica, con catalogo illustrato da cento disegni in zincotipia. La ricerca del grande etnologo si svolge sul terreno linguistico e delle memorie scritte o orali, ma insiste su di un'osservazione e una documentazione visiva che si servono della fotografia ma anche la influenzano. I temi (*Curiosità ed usi popolari*, Palermo 1902, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo 1913, etc.) sono quelli che attraversano la fotografia d'Interguglielmi, dietro i quali s'intravede un altro personaggio della cultura europea e siciliana, Giovanni Verga, anche lui saltuariamente fo-

27 Cfr. Erminia Scaglia, «Gli Interguglielmi», in Michele Di Dio, Erminia Scaglia, *Gli Interguglielmi. Una dinastia di fotografi*, Palermo, 2003, pp. 33-36.



FIG. 5. Eugenio Interguglielmi, *Palermo, ricamatrici alla Kalsa*, 1892 ca., stampa alla gelatina bromuro d'argento, Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitrè», Palermo. / Le fotografie di Interguglielmi vengono riprodotte e ampiamente divulgate su libri e riviste. Qui riportiamo una pagina tratta da *La Sicilia illustrata nella storia, nell'arte, nei paesi* di Gustavo Chiesi, Milano, 1892, dove la fotografia originaria viene convertita in disegno attraverso l'incisione.

tografo e con intenti di approfondimento visivo, psicologico e documentario»²⁸. È un continuo dibattere sull'aderenza al vero tra il promotore della cultura demo-etnoantropologica Pitrè e il produttore-divulgatore e donatore di stampe Interguglielmi.

Dall'esame delle fotografie per così dire «en plen air», più che di quelle in studio, sembra come se, in varie occasioni, l'etnologo si faccia accompagnare dal fotografo per immortalare quella realtà che a lui interessa conservare per salvarne memoria. Rileggendo alcuni passi de *La vita in Palermo cento e più anni fa*, del 1904, le descrizioni che il Pitrè riporta della società, come appariva un secolo prima agli occhi dei viaggiatori stranieri; sono pressoché immutate se confrontate ad alcune scene, molte per la verità, catturate dal fotografo per le strade di Palermo:

Se volessimo per un momento andare oltre, dovremmo sguisciare tra la folla che assiepa la strada. Tanta gente parve ad un inglese, maggiore di alcune vie popolate di Londra [...] Troveremmo sarti e calzolai lavorare all'aria aperta, proprio nel Cassaro, e in tanto numero, da sorpassare ogni immaginazione; e, sparsi per terra, libri usati e, in varie fogge distesa, roba vecchia [...] altri venditori, i quali con panchette, attaccapanni, tavole, sporte, paniere, canestre prendon posto sulle sponde (marciapiedi); e qui, presso la Piazza, nelle quattro vie che in essa convergono, più che mai all'apparato di stoffe e di abiti che impedisce la vista, ed alle seggette (portantine) che barricano dappertutto, alla moltitudine di uomini, ai quali solo da pochi anni, per la riforma delle maestranze, è stata fatta libertà di gridar la roba che spacciano, libertà non prima concessa²⁹.

E poi:

Nel medesimo rione (e deve esser la Kalsa) egli vede pure una strada tutta di ricamatrici: ed il ricamo è su mussolino di Caltanissetta, città produttrice di buona tela, come Palermo lo è di nastri di ogni dimensione e colore per le centinaia di piccoli telai che vi stanno in continuo moto³⁰.

28 Carlo Bertelli, Introduzione a *Gli Interguglielmi. Una dinastia di fotografi*, cit., p. 21.

29 Giuseppe Pitrè, *La vita in Palermo cento e più anni fa*, 2 voll., 1904, p. 24.

30 *Ibidem*, p. 25.



FIG. 6. Eugenio Interguglielmi, *Vicolo della Kalsa*, 1895 ca., stampa alla gelatina bromuro d'argento, Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitrè», Palermo.

Nell'ambito dell'Esposizione Nazionale, dicevamo, la fotografia assume pieno ruolo da protagonista: in apertura saranno esposti cento esemplari in grande formato di tutti i monumenti antichi della provincia di Catania, ed una estesa collezione di «artistiche fotografie» di monumenti siciliani, espressamente eseguite per l'occasione da Eugenio Interguglielmi. Nella sezione etnografica Pitrè espone ogni sorta di cimelio, dando ampio spazio alla fotografia di costume. Le zincotipie del catalogo della mostra riproducono i disegni originali di Aleardo Terzi. Stando al clamoroso ritorno all'illustrazione tradizionale, potrebbe sembrare che per lo studioso la fotografia non rappresenti la tecnica definitiva per le proprie illustrazioni a carattere scientifico. Al contrario semmai, egli se ne serve volentieri quando ve ne siano le condizioni e, più realisticamente, le possibilità economiche; divenendo questa una scelta fondamentalmente dettata dall'esigenza di riprodurre il movimento o il dinamismo

che è dietro la gestualità del popolo siciliano; e purtroppo la fototipia, sebbene sia, assieme ad altre tecniche, un processo ampiamente rappresentato all'interno dell'Esposizione fotografica dentro l'Esposizione Nazionale di Palermo³¹, richiede ancora costi sostenuti da considerare più conveniente ingaggiare disegnatori di matrici zincografiche. Scelta quest'ultima che, però, non si rivela sempre indovinata: per esempio, quando Pitrè ha precedentemente rappresentato gli ex voto dipinti, il risultato è un disegno del disegno, un disegno al quadrato e, nel volume XIV della *Biblioteca* (1889) sente il dovere di giustificarsi per non aver potuto rendere giustizia ai fondali (cartelloni) del teatro dell'opera dei pupi attraverso la loro rappresentazione:

Se non posso altrimenti presentare la fotografia di un intero cartellone, posso almeno offrir qualche saggio a stampa de' quadri che entrano in uno o in un altro cartellone. Godesti saggi di disegni incisi in legno, che pur si riscontrano nella Storia dei paladini del Lo Dico; son documenti acconci ad illustrare e far meglio conoscere non solo il teatro delle Marionette, e la maniera volgare di raffigurarsi le geste di cavalleria, ma anche l'arte popolare³².

31 «Non meno pregevole è la collezione di strumenti e oggetti fotografici, tra i quali figurano quelli di Enrico Melendez, gli accessori di fotografia di Giovanni Tamburullo e C. da Palermo, i cilindri di Antonio Casalegno da Torino, i positivi da lastra di M. Cappelli da Milano, i telai di legno con carta tirata con figure a fototipia e fotolitografia di Leopoldo Ciardelli da Firenze e la carta albuminata per fotografie di Garofalo Martarelli e Mosconi da Milano. Alla mostra figurano inoltre numerose foto-incisioni e belle foto-zincografie di C. Cataldi, le eliotipie di Calzolari e Ferrario da Milano, le fotografie micrografiche di Antonio e Giulio Roncalli da Bergamo, le foto-incisioni di Mario Ganzini da Milano e varie applicazioni fotografiche di Pavarotti Gaetano da Modena», in *L'Esposizione Nazionale Illustrata di Palermo 1891-92*, Milano, 1891-1892, dispensa n. 8, p. 59.

32 «Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia. Il teatro delle Marionette», in *Le tradizioni Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano raccolti e descritti da Giuseppe Pitrè*, Palermo, 1889, p. 192.

Dicevamo come nei venticinque volumi della *Biblioteca*, scritta tra il 1871 e il 1913, lo studioso utilizzi la fototipia soltanto due volte: nei suddetti giochi fanciulleschi³³, appunto, e nell'ultimo libro: *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano* (1913) che rappresenta la summa conclusiva del suo lavoro. Qui Pitrè si serve maggiormente della fotografia come elemento di comunicazione visiva dell'oggetto dei suoi studi al lettore, e lo fa sentendo anche l'esigenza di specificare le proprie scelte editoriali. Il volume contiene sia incisioni che fototipie e segna un progressivo passaggio dall'incisione di derivazione grafica, all'incisione di derivazione fotografica alla fotografia *tout court* divulgata attraverso il processo fototipico. Nelle «Avvertenze» così si esprime con un certo vanto:

Grande aiuto ho cavato dalle illustrazioni, le quali, trattandosi di oggetti domestici e casalinghi, parlano assai più e meglio di qualsiasi descrizione letteraria. Con altri intendimenti ed in altro senso Orazio affermò: *Difficile... proprie communia dicere*.

Intercalate nel testo che ne discorre, codeste illustrazioni danno una idea relativamente chiara delle cose; e son forse, anzi senza forse, le più copiose che in un libro di questo genere siano apparse finora in Sicilia a raffigurare elementi di studio per la conoscenza delle ultime classi degli abitanti di essa³⁴.

Le fotografie del volume «appositamente fatte dallo Stabilimento Interguglielmi di Palermo»³⁵, non sono certamente da annoverare in quel genere fotografico di largo consumo turistico, che, mutatis mutandis –come afferma Marina Miraglia a proposito delle fotografie di costume di Giorgio Sommer–, «pur nel rimando costante a una tradizione aulica, si offrono come piacevole *souvenir*, come icone di una generica nozione di popolaresco e come ghiotte curiosità turistiche, atte a suscitare o a ravvivare il ricordo di un'etnia particolarissima, diversa e distante»³⁶. Possono semmai rintracciarsi, in queste immagini fotografiche, due intenti fondamentali: da un lato un esplicito orientamento alla ricerca e all'utilizzo della fotografia a scopo classificatorio; dall'altro la finalità prettamente museografica del Pitre, di documentare abiti, oggetti, architetture, per una migliore decodificazione del materiale esposto³⁷. E allora ecco che l'acquaiolo, lo zampognaro le ragazze con le «quartare» soggetti noti della tradizione fotografica locale, presi dalla strada e portati in studio per essere ritratti e, ancora meglio, il paesaggio rurale o gli scenari delle strade siciliane dove campeggiano pescatori, ricamatrici, contadini e venditori ambulanti, diventano documenti, determinati dal giudizio dell'antropologo e dall'occhio del fotografo, da cui ciascuno potrà trarre importanti elementi di indagine. Non sempre lo studioso se ne serve utilmente, ciò non esclude, tuttavia, la loro importanza come corpus di testimonianza di certa cultura materiale e immateriale ormai scomparsa³⁸.

33 L'intenzione è quella di riunire per la prima volta con rigore scientifico tutti i giochi popolari ad uso dell'infanzia e la fotografia diventa fondamentale rappresentazione di ciò che altrimenti sarebbe invisibile, di gestualità, di prassi, di usanze che stanno per perdersi.

34 Giuseppe Pitre, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, 1913, pp. XVI-XVII.

35 *Ibidem*, p. XVII.

36 M. Miraglia, U. Pohlmann, *Un viaggio tra mito e realtà. Giorgio Sommer fotografo in Italia 1857-1891*, Roma, 1992, pp. 24-25.

37 Pitre pensa intanto all'organizzazione dell'allestimento del primo nucleo del suo museo, purtroppo rimasto incompiuto, e completato più avanti dal suo successore Giuseppe Cocchiara.

38 Molte delle innumerevoli fotografie dell'archivio del museo sono coeve all'esistenza del Pitre, essendo state donate anche contestualmente alla loro realizzazione, come testimoniano i quaderni di ingresso delle donazioni di questa istituzione.



FIG. 7. Eugenio Interguglielmi, *Famiglia di pescatori, Palermo, Kalsa*, 1885 ca., stampa alla gelatina bromuro d'argento, Museo Etnografico Siciliano «Giuseppe Pitre», Palermo. / Due pagine tratte dall'opera di Giuseppe Pitre *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, del 1913, con la riproduzione in fototipia della *Famiglia di pescatori* di Interguglielmi.

Così ha bene riassunto Rosario Perricone una riflessione di Antonio Pennisi: «un mondo iconico umano è impensabile senza un mondo verbale umano, una semantica visiva non può prescindere dall'etno-sistema linguistico che l'ha generata»³⁹, ma è anche vero il suo contrario, come ha intuito Pitre, conscio che le sole parole non sono più sufficienti all'indagine antropologica.

39 Antonio Pennisi, *Segni di luce, tecniche del linguaggio fotografico analogico e digitale*, Soveria Mannelli, p. 9, nota in Rosario Perricone, *Oralità dell'immagine*, Palermo, 2018, p. 17.

María Goyri y Carmen Gallardo. Aportaciones a la fotografía *amateur*

María Goyri and Carmen Gallardo. Contributions to amateur photography

Antonia Salvador Benítez
Juan Miguel Sánchez Vigil

Facultad de Ciencias de la Documentación
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Esta investigación tiene como protagonistas a María Goyri y a Carmen Gallardo, dos figuras intelectuales cuyos nombres y rostros han permanecido en la sombra y de las que se ha recuperado su biografía, trayectoria profesional y puntos de conexión, entre ellos la afición por la técnica fotográfica. La amistad de Goyri y Gallardo y su especial relación con la fotografía es un aspecto poco conocido y apenas estudiado, y se justifica en la correspondencia personal de Goyri durante su etapa de noviazgo con Ramón Menéndez Pidal, entre 1896-1900, periodo coincidente con la aparición de las primeras cámaras para aficionados que tuvieron a la mujer como público objetivo preferente. A través de la documentación conservada en la Fundación Ramón Menéndez Pidal se revela la afición y experiencia fotográfica de estas dos figuras femeninas, que vienen a enriquecer sus respectivas trayectorias profesionales e intelectuales con una faceta creativa y documental con características propias.

Palabras clave: Documentación fotográfica, fotografía, fotografía amateur, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Carmen Gallardo Martínez-Gamero, María Goyri y Goyri.

ABSTRACT

The protagonists of this research are María Goyri and Carmen Gallardo, two intellectual figures whose names and faces have remained in the shadows and whose biography, professional careers and points of connection have been recovered, including their interest in photographic techniques. Goyri and Gallardo's friendship and their special relation with photography is a little known and scarcely studied aspect and is justified in Goyri's personal correspondence between 1896-1900, a period coinciding with the appearance of the first amateur cameras that had women as their preferred target audience. Through the documentation kept at the Ramón Menéndez Pidal Foundation, the photographic hobby and experience of these two female figures is revealed, enhancing their respective professional and intellectual careers with a creative and documentary facet with its own characteristics.

Keywords: Photographic documentation, photography, amateur photography, Ramón Menéndez Pidal Foundation, Carmen Gallardo Martínez-Gamero, María Goyri y Goyri.

Introducción

El uso de la fotografía por los intelectuales ha sido una práctica habitual tanto en el campo de las ciencias como en la investigación en humanidades, donde el estudio de la historia y del arte desde la imagen fotográfica ha sido constante. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri fueron referentes. Como aficionados a la fotografía, la emplearon tanto en el ámbito familiar y de ocio como en la documentación de sus estudios e investigaciones.

El archivo de la Fundación Ramón Menéndez Pidal conserva un excepcional conjunto de fotografías generado y reunido por ambos intelectuales a lo largo de su vida, desde retratos procedentes de galerías y estudios profesionales (Alonso Martínez, Celedonio López, Compañy, Coyne, Fotografía Eléctrica, Kaulak, L. Aguilar, Moratalla Hermanos, Novelty, entre otros) hasta las vistas, paisajes y composiciones creativas donde alternan la autoría Goyri, Menéndez Pidal, familiares y amigos, que constatan su afición e interés por la imagen y que enmarcan el corpus en lo que se denomina genéricamente «fotografía *amateur*». El archivo fotográfico es además una muestra de procedimientos, soportes y formatos diversos, de gran riqueza para el estudio formal, y fuente para el conocimiento de autores y modelos de trabajo, referentes que vienen a completar el análisis y son elementos clave para la historia de la fotografía. Cajas de película, estuches, álbumes, sobres impresos, negativos en plástico, papeles y cartones, y diapositivas, que permiten un análisis histórico atendiendo a distintas variables.

Los fondos toman además el carácter de colección gracias a objetos y originales con un valor especial, como el álbum obsequio de un viaje de Ramón Menéndez Pidal a Ecuador y Perú (1905) o algunas piezas expuestas en la Fundación, como una vista del monasterio de El Paular obra de Otto Wunderlich, uno de los grandes paisajistas del primer tercio del siglo xx.

En cuanto a los contenidos, en el conjunto destacan por su valor documental las fotografías que realizaron Goyri y Menéndez Pidal en 1900 durante su viaje de novios por la topografía del destierro del Cid, reportaje en el que alternan la autoría, y que marcará el origen de su proyecto común para la recuperación del Romancero (Sánchez Vigil y Salvador Benítez, 2023: 74).

El valor de los contenidos representados también viene determinado por los personajes que aparecen en escena y que permiten reconstruir el núcleo familiar, el círculo de amistades y las relaciones con otros intelectuales. Precisamente aquí se encuentra el origen de la presente investigación, que tiene como protagonistas a la propia María Goyri y a Carmen Gallardo, dos figuras intelectuales cuyos nombres y rostros han permanecido en la sombra y de las que se ha recuperado su biografía, trayectoria profesional y puntos de conexión, entre ellos la afición por la fotografía.

María Goyri y Carmen Gallardo. Trazos y semblanzas

María Amalia Vicenta Goyri y Goyri (Madrid, 1873-1954). Filóloga e investigadora en el campo de la literatura española, recibió una formación de vanguardia en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, proyecto educativo vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, donde cursó los títulos de Comercio (1888) e Institutriz (1891), y donde tuvo su primera experiencia como profesora de Lengua Española y Literatura de las Escuelas Primarias (1894). Desde muy joven fue una firme defensora de los derechos de la mujer y de su acceso a la educación y a la cultura, tema al que dedicaría sus primeras publicaciones. Obtuvo el título de Bachiller en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid, donde comenzaría su amistad con Carmen Gallardo.

En el curso 1891-1892 ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, primero como alumna libre, junto a su amiga Carmen Gallardo, y después de forma oficial,

licenciándose en 1895 con premio extraordinario en la asignatura Literatura española, siendo la primera mujer universitaria en obtener un premio académico. En 1896 cursó el doctorado e inició su investigación sobre Lope de Vega y la preparación de su tesis doctoral *La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparativa*, que defendería en 1909 (Salvador Benítez y Sánchez Vigil, 2023: 49).

María Goyri sería la segunda mujer en cursar estudios oficiales en Filosofía y Letras en la Universidad Central –tras Matilde Padrós Rubió⁴⁰– y una de las primeras investigadoras en temas filológicos y literarios. Su presencia en las aulas fue un ejemplo vivo de compromiso para elevar la cultura de la mujer al más alto nivel, inaugurando una etapa de apertura de la universidad al alumnado femenino, que se haría efectiva en las disposiciones legales de 1910 (*ibidem*, p. 33).

Frecuentó los círculos culturales como el Ateneo de Madrid, donde se relacionó con intelectuales como Emilia Pardo Bazán, José Echegaray, Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal, con quien se casaría en 1900. Del matrimonio nacerían tres hijos, Jimena (1901), Ramón (1904) que fallecería con tan solo cuatro años, y Gonzalo (1911).

Comprometida con la educación y sensible a las realidades de su tiempo, tomó parte en la fundación del Protectorado del Niño Delincuente, proyecto filantrópico para la protección y reeducación de los niños. Trabajó activamente en la renovación y expansión de la enseñanza en la Residencia de Señoritas (1915-1939), en el Instituto Escuela (1918-1939) en la organización general y diseño de los programas y metodología de enseñanza de Lengua y Literatura Española, y en la fundación del Colegio «Estudio» (1940-1946), junto a su hija Jimena, en el que asumió la dirección y enseñó Literatura hasta 1946. En la última etapa de su vida estuvo entregada a la investigación hasta su muerte en 1954, acumulando más de 60 trabajos sobre estudios filológicos y de historia literaria, con una veintena de ellos de carácter inédito (Cid, 2017). Además de su pasión por los libros, María Goyri tuvo una gran afición por la fotografía, que compartió y disfrutó intensamente con su gran amiga Carmen Gallardo.

Carmen Gallardo Martín-Gamero (Toledo, 1874 – México 1951). Nieta e hija de militar, debió crecer en un entorno familiar abierto y tolerante que facilitó su educación, siendo la primera mujer en obtener el título de Bachiller en Toledo. Fue una de las primeras universitarias inscritas en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Central, donde acudió en 1891 junto a María Goyri como alumna libre, modalidad que solo permitía asistir a realizar los exámenes. Por aquel entonces, la universidad era cosa de hombres (las mujeres necesitaban de un permiso ministerial para asistir a clase como alumnas oficiales y no podían circular solas por pasillos y aulas) y sería el teniente coronel Mariano Gallardo Montero⁴¹, padre de Carmen, quien acompañará a la Facultad a estas dos mujeres que destacarían en la historia de las letras. Goyri y Gallardo se harían amigas inseparables.

La coincidencia de dos acontecimientos en 1892 harán que Carmen no continúe en la universidad: la muerte de su padre y su matrimonio con José Ibáñez Marín, militar, políglota e intelectual vinculado a la Institución Libre de Enseñanza⁴². Del matrimonio nacerían cuatro hijos:

40 Matilde Padrós Rubió (1873-1937) fue admitida como alumna oficial de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Central en el curso 1887-1888, finalizando los estudios de licenciatura en 1890. Ese mismo año Padrós solicitaría el acceso al doctorado, que obtendría en 1893 con la tesis titulada *El testamento de Jacob*.

41 Mariano Gallardo Montero, militar y fundador de la *Revista Técnica de Infantería y Caballería*.

42 José Ibáñez Marín (1892-1909) militar y director de la *Revista Técnica de Infantería y Caballería* tras la muerte de Mariano Gallardo en 1892. Fue fundador de la Sociedad Militar de Excursiones, que reunirá en El Paular a intelectuales relevantes de la generación del 98, entre ellos, Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, los poetas Enrique

Carmen, Dolores, Ana y Jaime. En 1909 quedaría viuda de Ibáñez Marín, que morirá en la guerra de África en la operación del Barranco del Lobo, y en 1911 se casó con Enrique de Mesa, poeta y escritor que pertenecía al grupo de intelectuales amigos de Ibáñez. Será el padre de su quinto y último hijo, Diego.

A partir de esta fecha comienza a desarrollar su labor profesional como traductora de inglés, francés y alemán, aunque se vio encubierta al publicar bajo el nombre de su marido. Se afirma que es suya la traducción de *Diario de un niño de pecho* de Karl Eugene Smith (1915) y *Rojo y Negro* de Stendhal (1919), firmadas por Enrique de Mesa (Romero, 2015: 194). En 1920 comienza su carrera autónoma como traductora con *Bajo el sol africano. Descripción de las razas de indígenas de Uganda, aventuras de caza y otras observaciones*, del inglés W. J. Ansorge, que firma como C. Gallardo de Mesa, variante con una –intencionada o no– doble voluntad de desaparición del nombre propio (marca de género) a la que añade el apellido conyugal. Tras la muerte de su marido en 1929 firmará como Carmen de Mesa, o Carmen Gallardo añadiendo «Viuda de Mesa» (Forte, 2018).

Entre 1922 y 1924 se publican nueve volúmenes con una amplia selección de cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en la Colección Universal de Calpe⁴³, traducidos por primera vez del alemán por Carmen Gallardo, constituyendo esta una de sus grandes aportaciones a la historia de la traducción en España. Su nombre ha estado vinculado a la larga trayectoria de ediciones de *El cascanueces* y *el Rey de los ratones* que, desde su primera edición en español en 1922 por Gallardo, será considerada traducción canónica en España y América, y reeditada en varias ocasiones (Amorós, 2016), la última en 2022, por Austral.

Comprometida con la sociedad de su tiempo, junto a María de Maeztu fue una de las fundadoras del Lyceum Club Femenino (1926) y la Liga Femenina Española por la Paz (1929) con Clara Campoamor, Carmen Baroja y Elena Fortún, entre otras (Aguilera, 2011). Tras la guerra civil se marchó al exilio a México, donde continuaría su labor como traductora hasta su muerte en 1951, sumando más de medio centenar de títulos traducidos.

Carmen Gallardo, amiga, confidente y compañera inseparable de María Goyri, sería una gran aficionada a la técnica fotográfica, probablemente por influencia de su primer marido José Ibáñez, del que se ha conocido que también la practicó.

La fotografía como afición

La amistad de Gallardo y Goyri y su especial relación con la fotografía es un aspecto poco conocido y apenas estudiado que se justifica en la correspondencia personal de Goyri durante su etapa de noviazgo con Menéndez Pidal, entre 1896-1900, donde abundan las referencias sobre la experiencia fotográfica de las dos amigas. En ellas María Goyri califica a Ramón Menéndez Pidal de maestro en la materia: «Muy bien me parece la torre de Sahagún. Se acredita V. de maestro fotógrafo y de tal maestro tales discípulas»⁴⁴.

de la Vega y Enrique de Mesa y escritores como Salvador de Madariaga y los hermanos Baroja, que convirtieron la cartuja en centro neurálgico del movimiento científico y excursionista de la tradición de la Institución Libre de Enseñanza.

43 Calpe publicó obras de autores de máximo prestigio en todas las materias, en especial Literatura y Ciencia, con ediciones populares de cuidada presentación y a precios económicos. Entre ellas fue modelo la Colección Universal, serie pionera entre los libros de bolsillo en Europa dedicada a literatura española y extranjera (Sánchez Vigil, 2006: 267).

44 Carta de María Goyri a Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 23 de julio de 1897. Sig. C001-CO001.

Con él intercambia pruebas fotográficas realizadas con Carmen en sus excursiones y paseos: «No le había enviado ninguna prueba fotográfica porque las que habíamos hecho no eran dignas del maestro, pero ya que las quiere ahí van unas cuantas. Le envío también el retrato de Carmen y el mío con nuestras bicicletas pues ha de saber V. que el día que se convenció de la superioridad de los ciclistas ya nosotros habíamos corrido por esta carretera. [...] Hoy hemos pasado todo el día sacando positivos y nos hemos acordado mucho del maestro»⁴⁵.



FIG. 1. María Goyri y Carmen Gallardo en Guadarrama, 1897. FRMP, sign. CAG007-H011-F048.

El conocimiento de la técnica se extiende además a las artes del laboratorio —que debió estar instalado en casa de Gallardo—: «Luego iré a casa de Carmen, q me ha dejado aviso esta mañana de q vaya a ayudarla a revelar. No sé qué fotografías serán, pero de seguro que sudaremos un rato pues está el día bochornoso, tronando y sin decidirse a llover»⁴⁶, y al dominio de una terminología más propia de profesionales que de aficionadas, empleando términos como «obturar»: «No he vuelto a hacer ninguna fotografía nueva, pero Carmen está esperando para que la ayude a revelar nueve carretes, más lo que obturemos mañana. Vea V. si tengo tarea para las próximas vacaciones»⁴⁷.

La fotografía también estuvo presente en las ocasiones especiales, como en la boda de María y Ramón, que tras la ceremonia acudieron al estudio de Manuel Compañy para retratarse, y donde además serían captados probablemente por Carmen Gallardo con familiares y amigos (Sánchez Vigil y Salvador Benítez, 2023: 72): «A las 8 fuimos en coche a la Iglesia donde esperaba la comitiva, a la salida fotografías en el pórtico; de allí a casa del retratista, y enseguida a nuestra casa a desnudar para ir a almorzar con los recién casados...»⁴⁸.

Las numerosas referencias localizadas en la correspondencia constituyen una fuente clave para contextualizar las imágenes y para conocer la actividad fotográfica de Goyri y Gallardo, su conocimiento de la técnica, sus progresos y perfeccionamiento en las tomas, sus valoraciones sobre los temas y contenidos y, en suma, el significado de la fotografía de aficionado y su aplicación en este periodo.

Aportaciones a la fotografía *amateur*

Los materiales que se han conservado en la Fundación Ramón Menéndez Pidal ofrecen indicios del equipo fotográfico que debieron manejar. Los documentos son, además, una muestra de la diversidad de procedimientos, soportes y materiales (cajas de película, negativos, pape-

45 Carta de María Goyri a Ramón Menéndez Pidal. Guadarrama, 23 de agosto 1897. Sign. C1/C002-CO005.

46 Carta de María Goyri a Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 22 septiembre 1899. Sign. C1/C014-CO062.

47 Carta de María Goyri a Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 2 de abril 1898. Sign. C1/C009-CO085.

48 Diario de María Borne. 5 de mayo 1900. Sign. C2/C002-CO024.



FIG. 2. Álbum Pocket Kodak. Medidas: 20 x 2 cm. Cuerpo de 24 hojas de cartulina y sistema de cuatro ventanas a doble cara con capacidad para 192 fotografías. FRMP, sign. ALB001.

les, cartulinas, sobres y álbumes) que permiten conocer la actividad fotográfica en el periodo contemplado en esta investigación, entre 1897 y 1900.

Las albúminas de pequeño formato (3 x 5 cm) se obtuvieron a partir de negativos impresionados con cámaras de cajón, entre ellas, el modelo 96 Pocket de la casa Kodak. De hecho, muchas de estas fotografías se conservan en un álbum Pocket Kodak, lo que indica que utilizaron esta cámara –fabricada entre 1895 y 1900– y también una Brownie nº 2, por el tipo de negativos que se han identificado.

En cuanto al cultivo de la técnica por parte de Goyri y Gallardo, la cámara fue para ellas y para su entorno un objeto cotidiano, y su presencia se percibe con naturalidad en el registro de las escenas, vistas, tipos y retratos, sin artificio ni poses forzadas, pero que ponen de manifiesto su conocimiento de la técnica y su cultura visual. La aproximación y el estudio de la documentación ha permitido revelar la afición y experiencia fotográfica de estas dos intelectuales, que viene a enriquecer sus respectivas trayectorias profesionales con una faceta creativa y documental con rasgos propios.

En lo que se refiere a encuadres y contenidos, las imágenes sugieren un gusto por la composición, especialmente en las vistas y paisajes, con evidente influencia de la corriente pictorialista e impresionista dominante en esos años.



FIG. 3. María Goyri, Lupe (centro) y Carmen Gallardo en El Pardo. FRMP, sign. CAG007-H018-F087.

Las tomas muestran interés por el contexto, que en ocasiones cobra un papel protagonista desplazando a los retratados a izquierda/derecha. Con frecuencia, los personajes no miran a la cámara o incluso están de espaldas, un recurso narrativo heredado de la pintura y que en ocasiones sugiere imágenes robadas, realizadas sin acuerdo previo. Esta composición da al espectador la oportunidad de situarse en el contexto, de observar lo que ro-

dea a los personajes e imaginar o construir la historia del otro lado. La experimentación se refleja en el empleo de puntos de vista en la vanguardia y la captura del movimiento, con unas tomas que ponen a prueba su conocimiento de la técnica, de la que obtienen excelentes resultados, a pesar de las limitaciones de los equipos y cámaras que manejaban.

En consecuencia, por su contenido y continente, las imágenes generadas por Goyri y Gallardo conforman un conjunto excepcional que permiten un análisis histórico de la industria y actividad fotográfica en el periodo coincidente con la aparición de las primeras cámaras para aficionados, y que tuvieron a la mujer como público objetivo preferente.

Líneas de trabajo (presente y futuro)

Los primeros resultados se han materializado en la exposición «María Goyri en la Universidad. Investigación y creación (1892-1909)», celebrada en la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense entre los meses de abril y noviembre de 2023, con motivo del 150 aniversario de su nacimiento. Dedicada a su etapa de formación en la Universidad Central y a su labor investigadora, la exposición ha puesto de relieve su faceta creativa como fotógrafa *amateur*, una afición hasta ahora desconocida que practicó en compañía de Menéndez Pidal, y especialmente con Carmen Gallardo. El catálogo de la muestra *María Goyri en la Universidad. Investigación y creación, 1892-1909* (Sánchez Vigil y Salvador



FIG. 4. Carmen Gallardo en el río, por María Goyri. FRMP, sign. CAG007-H025-F147.



FIG. 5. Toma con un original y moderno punto de vista de María Goyri descansando sobre la hierba, por Carmen Gallardo. FRMP, sign. CAG007-H012-F057.



FIG. 6. Niños jugando a pídola, capturados por María Goyri, cuya sombra queda registrada en la toma. FRMP, sign. CAT2-S029-F009.

Benítez, 2023) recoge parte de la investigación realizada, que será ampliada y publicada en un próximo trabajo.

El mapeo de instituciones vinculadas a Menéndez Pidal y María Goyri, su entorno familiar y el círculo de relaciones con personajes relevantes (Gallardo, Ibáñez, Mesa, Echegaray...) es otra línea de estudio en desarrollo, así como la fotografía *amateur* y su aplicación a la investigación por parte de los intelectuales.

Desde la perspectiva de la historia de la fotografía, el archivo fotográfico y la riqueza de materiales abre líneas de investigación con planteamientos diversos: desde el estudio de autores e iconografía familiar, hasta procedimientos fotográficos, formatos y marcas comerciales, por citar algunos ejemplos. Son piezas de especial valor los álbumes, y de forma específica el Pocket Kodak, con 173 albúminas en formato 3,5 x 5 cm, de temática familiar y viajes, en el que se continúa investigando en la localización de imágenes e identificación de personajes (*ibidem*, p. 70). Otra pieza de gran interés es el álbum con imágenes de Ecuador del fotógrafo estadounidense John Horgan, con el que fue obsequiado Menéndez Pidal en un viaje por América del Sur en 1905 (*ibidem*, p. 77). Por su estructura material, autoría e interés de los contenidos (vistas y trazado del ferrocarril transandino de Quito y Guayaquil), será objeto de un estudio y tratamiento específico.

Bibliografía

- AGUILERA SASTRE, Juan (2011), «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español», *Brocar*, 35, pp. 65-90.
- AMORÓS ALDEA, Marina (2016), *Recepción de Nußknacker und Mausekönig en España*, Trabajo Fin de Grado, Universidad Pontificia de Comillas, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales.
- CID, Jesús Antonio (2017), «Bibliografía de María Goyry» [versión última], *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 105, julio 2017, pp. 75-92.
- FORTEA GIL, Carlos (2018), «Carmen Gallardo de Mesa, traductora», en S. PEÑA MARTÍN y J. J. ZARO VERA (eds.), *Traducir a los clásicos: entornos y transformaciones*, Granada, Comares, pp. 291-299.
- LARA MARTÍNEZ, Laura (2010), *La ciudad de Toledo en la Edad de Plata (1900-1939). Un estudio de sociología cultural urbana*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2015), «Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939): Identidad moderna y *affidamiento*», *Hermeneus*, T1, 17, pp. 179-207.
- SALVADOR BENÍTEZ, Antonia y Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL (2023), «Goyri en la Universidad Central», en J. M. SÁNCHEZ VIGIL y A. SALVADOR BENÍTEZ (eds.), *María Goyri en la Universidad. Investigación y creación 1892-1909*, Madrid, Ediciones Complutense, pp. 31-59.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y Antonia SALVADOR BENÍTEZ (eds.) (2023), *María Goyri en la Universidad. Investigación y creación 1892-1909*, Madrid, Ediciones Complutense.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y Antonia SALVADOR BENÍTEZ (2023), «María Goyri y la fotografía», en J. M. SÁNCHEZ VIGIL y A. SALVADOR BENÍTEZ (eds.), *María Goyri en la Universidad. Investigación y creación 1892-1909*, Madrid, Ediciones Complutense, pp. 61-91.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2006), «La editorial Calpe y el catálogo general de 2023», *Documentación de las Ciencias de la Documentación*, 29, pp. 259-277.

La tarjeta postal en la isla de Cuba, 1894-1914. Editores y fotógrafos

Postcard on the island of Cuba, 1894-1914. Editors and photographers

José Coarasa Barbey

Coleccionista y profesor de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón, Huesca

RESUMEN

En la isla de Cuba, al igual que en el resto del mundo, la tarjeta postal gráfica tuvo un rápido desarrollo y fue utilizada masivamente para comunicarse y como objeto de colección por parte de un amplio abanico de la población. Hubo grandes editores, muchos de ellos ya ciudadanos cubanos, aunque también los hubo alemanes, estadounidenses y, en menor cantidad, españoles. El texto que se presenta a continuación es fruto de la investigación llevada a cabo a partir de unas ochocientas tarjetas postales de mi colección y alguna que otra fotografía, para poner nombre y apellido a los fotógrafos autores de las imágenes que ilustran el frontal de las tarjetas postales de Cuba, así como para mostrar el rostro de alguno de los editores que las produjeron.

Palabras clave: Tarjeta postal, editor, fotógrafo, fototipia, medio tono, fotocromo, La Habana, calle Obispo.

ABSTRACT

On the island of Cuba, as in the rest of the world, the graphic postcard had rapid development and was used massively for communication and as a collector's item by a wide range of the population. There were great editors, many Cubans, although there were also Germans, Americans and, to a lesser extent, Spaniards. The text presented below is the result of the research carried out, based on some eight hundred postcards from my collection and some photographs, to give the name and surname of the photographers who took the images that illustrate the front of the postcards from Cuba as well as showing the face of one of the editors who produced them.

Keywords: Postcard, editor, photographer, phototype, halftone, photochrome, Havana, Obispo Street.

Las tarjetas postales son una fuente iconográfica esencial para conocer, difundir y estudiar determinados paisajes, tanto urbanos como naturales, edificios, monumentos, acontecimientos extraordinarios e históricos, gentes y costumbres que en algunos casos han desaparecido y en otros se han transformado con el paso de los años.

En los primeros tiempos del nacimiento de la tarjeta postal gráfica se editaron miles de postales en Cuba debido principalmente a dos causas: por su condición geográfica de ser una isla

y por la gran demanda, al estar habitada en gran parte por una población inmigrante llegada de muchos países con necesidad de comunicarse con sus seres queridos, al ser esta la forma más económica de hacerlo (1 centavo de peso). También hubo una gran competencia entre las casas que editaron tarjetas postales, lo que en cierta manera resultó positivo, al emitirse series de una gran calidad tanto formal como estética.

Los fotógrafos autores de las imágenes que integran las diferentes tarjetas postales son difíciles de identificar al no indicarlo ellas, aunque no tanto los editores, que casi siempre salen referenciados, impresos sus nombres en el anverso hasta 1906 y, después de esa fecha, en el reverso, cuando en Cuba y en Estados Unidos comienzan a adoptar el acuerdo de la Unión Postal Universal tomado en diciembre de 1905 de dividir el reverso en dos mitades por una línea: la parte de la izquierda quedaba reservada al texto (breve) del remitente y la derecha para la dirección del destinatario y franqueo (sello).

En esta comunicación, ante la imposibilidad de estudiar todas las ediciones que existen, voy a resaltar las que me han parecido más llamativas y en las que, además, he encontrado información inédita o al menos interesante de los editores. También iré introduciendo a los pocos fotógrafos que he podido identificar, otorgando así la autoría a alguna de las imágenes que contienen las tarjetas postales.

En España la primera tarjeta postal ilustrada salió de los talleres de los suizos Hauser y Menet y posee la fecha manuscrita de «1 Noviembre 1892» (Teixidor, 1999). Es una tarjeta postal editada en cromolitografía con cuatro vistas de calles y edificios de la capital del país titulada «Recuerdos de Madrid». En Cuba, la primera tarjeta postal que se conoce hasta el momento fue enviada dos años más tarde que la de Madrid, el 30 de octubre de 1894 (Carrasco Marqués, 2018: 572) y posee parecidas características. En este caso aparecen tres imágenes de La Habana, también en cromolitografía, pero en color y bajo el epígrafe de «Recuerdos de Habana». En el caso de la de La Habana no se indica el editor, aunque existen idénticas postales, también impresas en cromolitografía, en donde se encuentra impreso en su anverso el nombre de M. Carranza.

Manuel Carranza, industrial y comerciante de origen mexicano, poseía dos comercios en La Habana, *La Complaciente*, ubicado en la calle Habana 100, y *La Especial*, en Obispo número 99. Como indica en la última página del magnífico álbum *Souvenir Habana* de media cuartilla, editado por él y profusamente ilustrado con más de 41 cromolitografías de vistas, sobre todo de La Habana, pero también de Matanzas y de Cienfuegos, eran «establecimientos exclusivamente para abanicos, guantes, paraguas y sombrillas» (FIG. 1). *La Especial* se le hizo pequeña pronto, y Carranza compró un solar en Obispo 119 y se construyó una nueva tienda con todos los lujos que se describen en el artículo aparecido en la revista *El Figaro* en febrero de 1899¹, ilustrado con tres fotografías de José Gómez de la Carrera, una vista del exterior del establecimiento y las otras dos de su interior.

Aparte de ser un gran comerciante, Carranza se distingue por ser el pionero en la producción de tarjetas postales ilustradas en Cuba, y también por combinar sus creaciones con tarjetas postales impresas por el Gobierno español. Lo que hacía era imprimir en un finísimo papel la ilustración de la tarjeta postal y adherirlo a las oficiales o enteros postales por el anverso, pasando desapercibida la trampa (Cabrera, 2011). Seguramente sería en su establecimiento *La Especial* de la calle Obispo 99 en donde se vendieron las primeras tarjetas postales ilustradas en Cuba.

1 *El Figaro*, febrero de 1899, en las Colecciones Digitales, Biblioteca George A. Smathers de la Universidad de Florida y en UCLA Library, <https://idep.library.ucla.edu/search#/document/cubanephemera:2366>.



FIG. 1. Álbum, *Souvenir Habana*. M. Carranza. Hacia 1894. Portada y p. 12, cromolitografía.

De esta primera época es muy difícil encontrar piezas de Cuba, ya que la isla estaba bajo el dominio español y en febrero de 1895 comenzaría la guerra de la independencia, que duró casi cuatro años, hasta que, con la firma del Tratado de París, el 1 de diciembre de 1898, se dio por finalizada la guerra hispano-estadounidense y se oficializó la independencia de Cuba y la cesión por parte de España de Filipinas, Puerto Rico y Guam a Estados Unidos.

La gran mayoría de las tarjetas postales producidas entre 1894 y 1899 se imprimían generalmente en el área germánica; es el caso de la magnífica postal de un tren cargado de caña de azúcar, titulada *Ferrocarril de vía estrecha en Cuba*, enviada en julio de 1898 desde Berlín a Münsterberg (FIG. 2). El promotor de esa tarjeta postal fue un industrial alemán que fundó bajo su nombre, **Arthur Koppel**, una empresa para la construcción de material ferroviario y de ferrocarriles de vía estrecha. Hasta 1897 fabricó vías portátiles utilizadas tanto en la agricultura alemana como en plantaciones de azúcar y café en Cuba y en otros países del continente americano.

La primera línea de ferrocarril de España se hizo en Cuba. El 19 de noviembre de 1837 se inauguró el tramo de La Habana a Bejucal. Dos años más tarde se amplió con 44,5 km más, alcanzando su destino proyectado, la ciudad de Güines, cabecera de una rica comarca agrícola y azucarera del sureste de La Habana. Casi once años más tarde se inauguraría en la península la línea Barcelona-Mataró, el 28 de octubre de 1848. En 1898, al finalizar la presencia española en la isla, la red de ferrocarriles sumaba en Cuba 1765 km. Un reflejo de la importancia que tuvo el ferrocarril para el desarrollo económico de Cuba es que, de la serie de veinte postales editadas hacia 1902 exclusivamente para la casa Bacardí de Santiago



FIG. 2. Arthur Koppel. Fototipia. Ferrocarril de vía estrecha en Cuba.

de Cuba, en fototipia, en cinco de ellas el tema de las imágenes son líneas férreas, como la del Cristo, Jaragua o Ponupo.

Otro ejemplo de tarjetas postales producidas en Alemania es la serie también impresa en fototipia, hacia 1899, por la famosa casa de Hamburgo **Knacktedt & Näther**. Estas son las únicas vistas estereoscópicas en formato tarjeta postal que existen de Cuba (FIG. 3). Poseen tres reversos diferentes, uno de ellos realizado exclusivamente para Bélgica. Knacktedt & Näther fue probablemente uno de los grandes líderes del mercado durante el boom de las postales alrededor del año 1900. La empresa, que contaba con un instituto artístico de fototipia y fotografía, fue fundada en 1889 por Wilhelm Georg Ludwig Knackstedt y Hermann Gustav Näther. Aunque Näther la abandonó en 1893, el nombre se mantuvo durante mucho tiempo. La historia de su expansión es muy compleja y solo se conoce parcialmente. Además de la empresa principal, que regentaba una imprenta de luz y piedra, un instituto cromográfico y

un estudio fotográfico para retratos y fotografías industriales, poseía numerosos estudios descentralizados en Hamburgo y Cuxhaven. También había compañías asociadas en París, Nueva York y Viena. En 1906 tenía 290 empleados en Hamburgo, que produjeron alrededor de 100 millones de tarjetas postales, el 60 % de las cuales se exportaron, una gran parte de ellas a los EE. UU. y algunas pocas a la isla de Cuba.

Digon Hermanos editaron una interesante serie de 20 postales, impresas posiblemente en España por los suizos Hauser y Menet, en donde se muestran imágenes de los últimos momentos de la guerra de la independencia y del primer periodo de intervención estadounidense, con títulos como: *La bajada del pabellón español*, *Descendimiento de la estatua de Isabel II*, etcétera. Los hermanos Digon eran banqueros y vendedores de seguros y tenían las oficinas en Oficios 42. También poseían participación en la fábrica de fósforos *Comercial*, ubicada en Cañongo 4. Eran muy conocidos en La Habana, y se dice que el entierro de uno de ellos fue tan multitudinario que, cuando algunos asistentes consiguieron llegar al cementerio, el difunto ya había sido enterrado.

J. Murray Jordan fue un destacado fotógrafo y editor, activo a finales del siglo XIX y principios del XX en Filadelfia y en las Indias Occidentales. Nació en 1861 en Sacramento, California. Se dedicó a la fotografía por primera vez como estudiante de Medicina en la Universidad de



FIG. 3. Knackstedt & Näther. Fototipia. Arando con bueyes en Cuba.

Pensilvania a principios de la década de 1880, exhibiendo fotografías en el renombrado salón anual organizado por la Sociedad Fotográfica de Filadelfia. Completó sus estudios de Medicina en 1883, pero parece haber practicado la profesión solo a tiempo parcial, ya que ese mismo año consiguió un puesto como fotógrafo para el *New York Daily Graphic*. Entre 1885 y 1909 viajó extensamente, con una cámara en mano de 8 x 10 pulgadas (20 x 25,5 cm), por Florida, México, Cuba (1897), Martinica, Santa Lucía, Jamaica, Trinidad y otros destinos en el Caribe y sus alrededores (Montgomery, 2016).

A mediados de la década de 1890, Murray Jordan estableció una editorial en Filadelfia, la World Post Card Company, cuya producción consistía en la edición de postales fotográficas y docenas de folletos fotográficos impresos en masa. De Cuba posee una serie de fotografías con planos muy bien escogidos con las que editó en 1899 tarjetas postales de gran belleza (FIG. 4 A). También publicaba álbumes con fotografías tomadas en sus viajes, como es el caso de la n.º 572, titulada *Baño de los caballos en la Punta* y fechada en 1897 (FIG. 4 B), idéntica a una postal editada dos años más tarde. Hacia 1901, comercializó otra serie de postales, como la que muestra la FIG. 4 C con el título *Muchacha cubana*, de las cuales poseo cuatro en mi colección, de nuevo en fototipia, aunque de una menor calidad. Muchas de sus fotografías se encuentran en series de tarjetas postales producidas por otros grandes editores de La Habana, como es el caso de Wilson's, con la n.º 4 titulada *Una volante*, la n.º 8, *El Morro*, la n.º 19, *Una carreta*, la n.º 23, *Puesto de frutas*, y la n.º 24, *Vendedor de frutas*. Seguramente tendrá más. Estas las he reconocido entre las 53 fotografías de Cuba del álbum de fotografías que posee la Biblioteca de la Universidad de Miami².

2 El álbum contiene 71 imágenes, la mayoría de ellas vistas de Cuba de finales del siglo XIX. Fue donado en 1972 por John M. Dawson, director de Bibliotecas de la Universidad de Delaware, y anteriormente propiedad de Willard



FIG. 4. J. Murray Jordan. Fototipia, A) *Baño de caballos en la Punta*. B) Fotografía. C) *Muchacha cubana*.

El 23 de enero de 1909, Murray Jordan zarpó de Nueva York en el vapor *Océana* para realizar otra gira por los puertos de las Indias Occidentales. Poco después de su regreso, el 19 de mayo, falleció. En su certificado de defunción, como causa figuró «alcoholismo-delirium tremens», un final trágico para un gran fotógrafo y editor.

Otro gran fotógrafo que aportó muchas de sus fotografías para la edición de tarjetas postales en Cuba, aunque en este caso él nunca fue editor, es **José Gómez de la Carrera**. Nació en España y, después de pasar por Estados Unidos, llegó a La Habana. En 1885 estableció su estudio en el segundo piso del n° 23 de la calle O'Reilly³, importante arteria comercial y en donde en la segunda mitad del siglo XIX se encontraban la mayoría de los gabinetes de los más afamados fotógrafos de la ciudad. Allí comenzó su variada producción fotográfica. Las revistas gráficas de la época publicaron muchas fotografías suyas acompañando a los artículos.

José Gómez de la Carrera fue, ante todo, un hombre de prensa, como así lo indica en su tarjeta de visita, en la que se lee: «Fotógrafo de las principales ilustraciones del mundo». La mayor parte de su labor la dedicó justamente al fotorreportaje, colaborando para diarios nacionales como *La Caricatura* (1888-1892), *La Lucha* (1892-1895), *La Discusión* (1898-1903), *Cuba y América* (1904-1906), *La Ilustración Cubana* y, sobre todo, *El Figaro* (1893-1902), del que fue reportero casi exclusivo hasta 1903. También colaboró en revistas y diarios estadounidenses como *The Illustrated American* y *Harper's Weekly*, y españolas como *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro* de ABC y *Nuevo Mundo*.

Gómez de la Carrera fue el único fotógrafo que pudo registrar imágenes de ambos bandos en la guerra de independencia cubana, gracias a su doble ciudadanía española-estadouni-

Saulsbury Jr., abogado y senador estadounidense por Delaware (1913-1919). Consultado en: <https://digitalcollections.library.miami.edu/digital/collection/cubanphotos/id/3223>.

3 Existe un par estereoscópico de la firma Underwood & Underwood con título: *O'Reilly, importante calle comercial*, en donde se aprecia un cartel del comercio Suárez & Lychenheim indicando que eran ópticos y distribuidores de material fotográfico y agentes de la casa Eastman Kodak Co. También hay una imagen de la cámara N° 4 Cartridge Kodak model E, producida entre 1897-1907.

dense, lo que le permitió permanecer neutral durante el conflicto. Su lente captó dramáticos acontecimientos históricos, como la cruel reconcentración de los campesinos cubanos (1896-1897) llevada a cabo por el general español Valeriano Weyler, la entrada y el hundimiento del acorazado *USS Maine* en la bahía de La Habana (15-2-1898), la primera intervención estadounidense en Cuba (1899) y la llegada en 1902 de Tomás Estrada Palma a La Habana y su posterior nombramiento como primer presidente de la República. En 1904, Ramiro Guerra lo designó jefe de fotografía de la revista *Cuba y América*. En 1906, ya enfermo, se retiró a su estudio, falleciendo dos años después.

Gómez de la Carrera es un fotógrafo bastante conocido en la actualidad. Lo que se desconocía era su colaboración con los mejores editores de tarjetas postales en esos primeros años del siglo XX en Cuba. Las imágenes de las tarjetas postales que editaron los hermanos Digon seguramente sean todas suyas, la nº 11, *Descendimiento de la estatua de Isabel II*, salió publicada en *El Figaro* del 26 de marzo de 1899. De las editadas por La Moderna Poesía es el autor de la nº 105, titulada *El paso del río Yara* (FIG. 8 C), puesto que la misma imagen fue publicada como portada en *La Ilustración Española y Americana* el 30 de mayo de 1895; la nº 125, *El corte de la caña* (FIG. 8 D), fue publicada en *Blanco y Negro* el 14 de diciembre de 1895; y la nº 126, *Carreta, cargada de caña*, también en *Blanco y Negro* el 30 de noviembre de 1895. De las editadas por la casa Wilson's, la nº 28, *Entrada del Maine*, apareció en *La Ilustración Artística* el 14 de marzo de 1898. Una postal de editor desconocido que tiene por título *Monumento a Martí* salió publicada en la portada de la revista *Cuba y América* el 5 de marzo de 1905 con el título *Estatua de Martí. Día de su inauguración*. La nº 73, *Centro de dependientes iluminado*, de editor desconocido, también salió de su obturador, puesto que en este caso así lo indica en el anverso: «Cliché original registrado. Gómez de la Carrera». Otra tarjeta postal, en papel fotográfico, en donde se indica el nombre de Gómez de la Carrera tiene por título *Una nodriza novedosa* y también se encuentra esa misma escena, pero con ligeras modificaciones en la posición de alguno de los personajes, más alejado, en otra postal editada por Harris Bros. Co. en medio tono, con el título *La hora de comer de los bebés*. Estas y otras son algunas de las imágenes que he podido localizar y cuya autoría otorgar a Gómez de la Carrera, aunque seguramente, al consultar las revistas ilustradas cubanas con las que colaboraba, aparecerán muchas más (son difíciles de localizar en red, puesto que la mayoría de ellas no se encuentran digitalizadas).

La **Detroit Photographic Company** comenzó como una editorial fotográfica a finales de la década de 1890. Los fundadores, el empresario y editor de Detroit William A. Livingston, Jr., y el fotógrafo y fotoeditor Edwin H. Husher, obtuvieron los derechos exclusivos para utilizar el proceso de fotolitografía en color suizo Photochrom (franquicia de la imprenta suiza Photoglob Zürich). El proceso de fotocromo de impresión en color permitía colorear de manera realista los negativos de fotografías en blanco y negro mediante impresión litográfica. La imagen era transferida a piedras. Se utilizaba una piedra para cada color y una postal típica podía emplear hasta once colores diferentes. Este proceso permitió la producción en masa de postales, impresiones y álbumes en color para su venta, sobre todo en el mercado americano.

En 1897, el ya afamado fotógrafo William Henry Jackson (1843-1942) se convirtió en socio de la empresa y añadió miles de negativos al inventario, algunos tomados ya en la década de 1870. De 1894 a 1896, Jackson fue miembro y fotógrafo de la Comisión Mundial del Transporte, organizada por Joseph Gladding Pangborn, un editor del ferrocarril. Los miembros de la comisión salieron de Nueva York el 25 de septiembre de 1894 y viajaron a 32 países, entre ellos Cuba. Jackson produjo más de 900 fotografías para la comisión, que ahora forman

parte de la colección de la Biblioteca del Congreso de Washington. Igualmente, algunas de ellas pasarían más tarde también a la Detroit Photographic Company y son las que aparecen en las postales cubanas.

De Cuba existe una bella colección de tarjetas postales que fueron impresas en fotocromo a partir de 1900, pues en el reverso sale impreso el año hasta el 1904, que sería el último año que las editaron (FIG. 5 A y B). Con las mismas fotografías de las postales, la Detroit Photographic Company también comercializó fotocromos de un tamaño considerable, de 16,5 x 22 cm, que en el caso de Cuba se vendían en el establecimiento de la calle Obispo 119 de Manuel Carranza. En mi colección poseo el titulado *Gran Hotel Inglaterra*, con la etiqueta del comercio del señor Carranza adherida en su reverso. En 1905, cuando las ventas de postales aumentaron a siete millones por año, la empresa cambió su nombre por el de Detroit Publishing Company. Entró en quiebra en 1924 y liquidó sus activos en 1932.

El 19 de mayo de 1898, el Congreso aprobó una ley que permitía a las imprentas privadas producir tarjetas postales con la declaración «Private Mailing Card» (tarjeta de correo privada). Poco después, el precio de enviar postales impresas de forma privada se redujo, por lo que ya no era más caro enviar postales impresas de forma privada que las impresas por el gobierno. Esa legislación se mantuvo hasta 1901, y desde entonces las empresas privadas pudieron empezar a usar la expresión *post card* (tarjeta postal) impresa en el reverso, aunque solo se podía escribir todavía en la parte frontal (FIG. 5 A y B).

Un gran editor de postales ilustradas en Cuba fue **Wilson's**. Pero, ¿quién se encuentra detrás de este apellido? La respuesta la encontramos en sendos reportajes aparecidos en la revista *El Fígaro*. El primero del 1 de febrero de 1899, cuando el negocio se localizaba en los números 41 y 43 de la calle Obispo. Y el segundo seis años más tarde, el 18 de junio de 1905, poco



FIG. 5. Detroit Photographic CO. Fotocromo. A) Teatro de Tacón, Habana. B) Grupo de nativos, Habana.

después de trasladarse al número 52 de la misma calle. El primero lo ilustra una fotografía de Gómez de la Carrera en donde aparece la vista exterior de la gran librería de Wilson's con el rótulo en inglés *Wilson's international Book store* y un retrato de su propietario, Severino Solloso. Así que ya poseemos la identidad y el rostro del editor de estas abundantes y excelentes tarjetas postales. En el segundo reportaje, titulado *Un Centro Intelectual*, aparecen dos fotografías, una del exterior del establecimiento y la otra del interior, en donde se adivina, al fondo, un expositor de tarjetas postales. También se relata la historia del establecimiento:

La antigua y afamada casa fue fundada por el señor Thomas W. Wilson, el año 1861, en la calle Mercaderes número 14, dedicándose con especialidad a los artículos ingleses de los mejores fabricantes y siendo sus principales giros los de paragüería, perfumería exquisita, quincalla, libros y periódicos.

Trasladado el año 80 el establecimiento a la calle Obispo 43, se puso a su frente el señor F. W. Wilson, hijo del fundador, quien logró dar a sus negocios tal auge y vitalidad, que en 1895 se retiró de ellos con una fortuna.

El año 1897 adquirió la antigua casa de Wilson su actual propietario, el inteligente e infatigable señor Solloso, quien se vio precisado a no atender en tal época sus negocios particulares preferentemente, pues mezclado en la política, y entregado de lleno a la labor conspiradora, tuvo que abandonar el país en dos ocasiones.

Terminada la guerra, al alborear para Cuba el anhelado periodo de reconstrucción, dedicóse Solloso con verdadero empeño, a poner nuevamente su casa en el envidiable puesto en que siempre había estado, siendo la más solicitada por cuantos deseaban obtener artículos de superior calidad. La primera medida tomada por Solloso fue ampliar sus importaciones de los mercados inglés y americano, a los de Francia, Alemania y España...

Severino Solloso mantuvo el nombre de su antiguo propietario, Wilson, aunque añadió una ese al final, puesto que tanto su nombre como su apellido comienzan con la letra ese. Severino Trinquete Solloso nació en Cerdido (A Coruña) el 18 de septiembre de 1869. Llegó a Cuba cuando aún era un adolescente. Además de atender su negocio de librería, colaboró con las principales publicaciones gallegas de la capital cubana, ocupando a la vez relevantes cargos en las sociedades gallegas. En 1915 regresó enfermo a su tierra natal. Falleció en Cerdido el 26 de abril de 1916.

A parte de vender libros, periódicos y revistas, también editó sus propias postales. Estando su comercio en Obispo 41 y 43, sacó al mercado dos series de tarjetas postales. Una primera con catorce tarjetas postales (Carrasco Marqués, 2018: 572), impresas en fototipia con tinta azulada y en cuyo reverso aparece por primera vez la bandera de Cuba, por lo que la edición sería de nada más finalizar la guerra de independencia (FIG. 6 A). La segunda edición es mucho más extensa. La numeración más alta que poseo en mi colección es la n° 137, y en esta edición existen dos reversos diferentes (FIG. 6 B y C). La imagen del anverso puede estar coloreada a mano y puede aparecer tanto en posición vertical como en horizontal. Severino editó asimismo un lujoso álbum que tituló *Cuba* y que contiene cincuenta imágenes, todas ellas aparecidas también como tarjetas postales. Ya ubicado su establecimiento en Obispo 52, publicó otras cuatro colecciones de postales diferentes. En la primera, de 1905, las imágenes estaban impresas en fotocromo, y en la n° 165, titulada *Calle del Obispo*, retocaron un cartel publicitario añadiendo *Wilson's Store N° 52* como símbolo de su reciente traslado (FIG. 7 B y C). La segunda, con tipografía en color rojo, fue impresa en fototipia, aunque esta vez coloreada a mano (FIG. 7 A).

Ya a partir del número 200 editó otras con una tipografía de letras en color verdoso en fototipia a color y, por último, realizó hacia 1908 una colección de postales al modo de «Recuerdo de Cuba», en donde se presentan las portadas de los principales periódicos del momento con una imagen que se rompe para introducir una fotografía ya reproducida en otras postales



FIG. 6. Wilson's, Obispo 41 y 43. Fototipia. A) *Partida insurrecta*. B) *Vista de La Habana*. C) *La Periquera, Holguín*.

(FIG. 7 E). Ese modelo ya lo empleó el editor e impresor Hauser y Menet en 1902, aunque no de manera tan elaborada como las de Wilson's.

También en La Habana, en la calle Obispo 133-135, se encontraba otro gran editor de tarjetas postales que con el nombre de **La Moderna Poesía** producía postales en fototipia con diversas tonalidades de tintas, azules, verdosas, negras, etcétera, y numeradas, que podían contener tres, dos o una imagen, casi siempre remarcadas con elementos vegetales o geométricos (FIG. 8). Existe una tarjeta postal doble, la número 91, con una bella imagen panorámica de la Colonia María en Yaguajay. Como ya hemos visto, José Gómez de la Carrera sería uno de los fotógrafos que ilustraron sus postales.

Un artículo aparecido en *El Figaro* el 4 de octubre de 1897, casi dos años antes de finalizar la guerra de independencia, nos da a conocer al propietario de la librería *La Moderna Poesía*,



FIG. 7. Wilson's, Obispo 52. A) *Vendedor de hules y escobas*. B) *Calle del Obispo*. D) *Chiva criadera*. E) *Recuerdo de Cuba, Foso de los Laureles*.

el señor López. En dicho artículo aparecen dos fotografías, una del interior del establecimiento y otra de un retrato de su propietario, y en él se dice: «La Moderna Poesía es la casa de libros de texto. Es una gran agencia de publicaciones la librería de López, es más que todo eso es el centro favorito de los estudiantes. Allí están todos los libros, los apuntes, los apéndices, los programas. La biblioteca para el estudio de todas las Facultades»⁴.

También era un gran centro de suscripción a todos los periódicos y revistas del mundo y editaría e imprimiría libros de texto para uso de las escuelas profusamente ilustrados con fotografías, como por ejemplo el titulado *Geografía de Cuba*, en cuya primera página se indica: «Librería e imprenta premiada con la medalla de oro en las Exposiciones de París de 1900 y de San Luis de 1904». En ese libro, cuya primera edición es de 1905, los autores advierten en el prefacio: «para que las ilustraciones sean reflejo fiel de la realidad, casi todos los gra-

4 En las colecciones digitales de la Universidad de Florida: <https://original-ufdc.ufflib.ufl.edu/AA00054773/00001/95x?search=figaro>.



FIG. 8. La Moderna Poesía. Fototipia. A) *Recuerdo del Maine*. B) *Escenas de Cienfuegos*. C) *El paso del Río Yara*. D) *El corte de la caña*.

bados han sido hechos sobre fotografías tomadas del natural expresamente para esta obra» (Aguayo y De la Torre, 1905). Seguramente contratarían a varios fotógrafos años antes de su edición para poder fotografiar toda la geografía de la isla. Uno de esos fotógrafos sería Gómez de la Carrera, puesto que he identificado varias ilustraciones idénticas a las imágenes de las tarjetas postales editadas también por La Moderna Poesía del señor López. En un artículo aparecido en *La Voz de Galicia*⁵, encontramos algún dato sobre su biografía:

José López Rodríguez era de Maside (Ourense) y analfabeto. Le llamaban O Pote por su desmedida afición al caldo. Emigró a finales del XIX a Cuba y, al contrario que la mayoría de los gallegos, apoyó la causa de la independencia (al igual que su camarada Solloso de la casa Wilson's). Su matrimonio con una rica cubana le hizo dueño de La Moderna Poesía, la más importante editorial de entonces.

En 1907 financió la campaña presidencial del General Gómez y, cuando este logró el poder, le concedió en exclusiva la Lotería Nacional. Compró a J.P. Morgan las participaciones para controlar el Banco Nacional que, en 1919, tenía 87 sucursales y un capital de 194 millones de dólares. Construyó el puente sobre el río Almendares y urbanizó Miramar, el barrio más exclusivo de La Habana. Y poseía, además, dos centrales azucareras.

Todo iba viento en popa. Pero en 1920 llegó la quiebra bancaria y la suspensión de pagos que arruinó a muchos gallegos. O Pote logró indemnizar a muchos depositarios y conservar algún negocio. Pero en 1921 no aguantó más y se ahorcó en su casa del Vedado.

Trágico final para este gran librero y editor de libros de texto y de postales⁶.

5 *La Voz de Galicia* del 8 de agosto del 2016.

6 Para conocer más ver el artículo en línea «La Moderna Poesía y José López Rodríguez, el librero de La Habana», en *Cuba Memorias*: <https://cubamemorias.com/la-moderna-poesia-y-jose-lopez-rodriguez-el-librero-de-la-habana/>.

Como hemos visto, muchos comercios y negocios de diferente índole se lanzaron a publicar sus propias tarjetas postales, seguramente para atraer a una clientela ávida por coleccionar y enviar correspondencia a familiares y amigos. Ejemplos en otras poblaciones fueron: *Siglo XX*, en Santiago de Cuba (FIG. 9); *El Madrileño*, de Adolfo Argiz, en Cárdenas; *La Alhambra*, de Asensio y Puente, y la camisería y corbatería *El Sport*, en Cienfuegos; y *La Azucena*, de Danger & Co., en Guantánamo.

Un fotógrafo totalmente desconocido y autor de muchas de las fotografías que ilustran las tarjetas postales cubanas es **Guillermo Blain**. De este magnífico fotógrafo no hemos podido obtener ningún dato biográfico. Solamente sabemos, por el sello húmedo encontrado en el reverso de alguna fotografía, que su estudio se ubicaba en la calle de Obrapía 48 de La Habana. Suyas son varias fotografías sueltas y otras que pertenecían a un álbum desmembrado, como la titulada *Una rumba* (FIG. 10 A), muy reproducida en varias colecciones de postales, como las que muestran las FIGS. 10 B y 10 C, la primera editada por la The Diamond New Co., y la segunda sin referencia del editor. Suyas son también la titulada *Una volanta*, que, al menos, se encuentra en tres ediciones diferentes de postales. Lo mismo pasa con *La chiva criadera* (FIG. 7 D) que, aparte de estar en dos ediciones de la casa Wilson's con la numeración 164 y la 208, se puede encontrar en distintas colecciones.

Otras muchas imágenes que se hallan en postales de ediciones sin referenciar son asimismo de Blain, como por ejemplo la titulada *Exposición de flores cubana*, que sale recogida como portada de *El Fígaro* del 19 de febrero de 1905 con el título *La batalla de flores*. También es el autor de una postal en papel fotográfico titulada *La Nautilus, Habana 24 de junio de 1908*, puesto que sale su nombre en la parte inferior derecha y se encuentra publicada en *La Ilustración Española y Americana* el 8 de agosto de 1908 con el pie de foto: «Fot. de G. Blain remitida por nuestro corresponsal D. Victorino Otero», y en *El Fígaro* el 28 de junio del mismo año. De la llegada y salida de la corbeta escuela de guardiamarinas de la armada española *Nautilus* en la bahía de La Habana existen muchas postales, sobre todo en papel fotográfico, de diferentes editores y fotógrafos, ya que fue todo un acontecimiento en Cuba.

Ediciones Viena, ubicada en Obispo 75, posee varias. Por una tarjeta de visita en formato postal que anunciaba su negocio como *La Casa Viena* se conoce el nombre de su propietario, Francisco Cao. En esa misma tarjeta se indica todo lo que un posible cliente podría encontrar en dicha *Casa Viena*: «Almacén de postales al por mayor y al detalle. Gran surtido de carteras de piel y monogramas de oro para las mismas. Cuchillería fina y artículos plateados. Extensa variedad en cuadros y láminas. Perfumería... Quincallería en general».



FIG. 9. Siglo XX, Santiago de Cuba. General español «Vara del rey» muerto gloriosamente en la batalla de San Juan.



FIG. 10. G. Blain. A) *Una rumba*, fotografía. B) *Familia feliz*, fototipia. C) *Una rumba*, medio tono.

Ese editor siempre realizaba sus postales en papel fotográfico de cloruro de plata de la clase Azo, comercializado por Kodak, al igual que un tal R. Corral, del que se desconocen más datos. Con este mismo papel fotográfico también produciría sus tarjetas postales Antonio Otero, que abrió una sucursal en Cienfuegos, en la calle San Carlos, como se aprecia en la FIG. 11, en donde se ven los carteles anunciadores y la entrada a su estudio fotográfico.

En mi colección de tarjetas postales ilustradas de la isla de Cuba están presentes unos 41 fotógrafos o editores, expuestos en la tabla 1, aparte de las numerosas tarjetas postales en las que no existe ninguna referencia. De los referenciados, casi la mitad son de La Habana y, dentro



FIG. 11. A. Otero. Postal fotográfica de 1912, sucursal de La Habana en Cienfuegos.

de La Habana, hay diez que se ubican en la calle Obispo. También hay unos pocos de Estados Unidos y de Alemania. De la España peninsular solo he encontrado una tarjeta postal de Matanzas, con el sello de Hauser y Menet en su reverso, aunque seguramente hayan salido de sus talleres varias colecciones, como la de los hermanos Digon y alguna de las de Wilson's (Carrasco, 2018). Además, poseo una de la casa Thomas de Barcelona a modo de álbum desplegable desde el anverso, con doce imágenes de La Habana unidas a modo de acordeón. Algunos de los años de edición que aparecen en la tabla 1 están sacados del *Catálogo de las tarjetas postales ilustradas de España 1887-1905*, de Martín Carrasco Martín, y otros del reverso que posee la tarjeta postal o de las fechas de envío más lejanas.

Todavía queda mucho por investigar en este apasionado mundo de las tarjetas postales ilustradas de la isla de Cuba, y seguro que poco a poco irán apareciendo más datos sobre algunos de sus fotógrafos y editores que faltan por descubrir y referenciar.

TABLA 1. Relación de editores de tarjetas postales de la isla de Cuba presentes en la colección de Coarasa Barbey

EDITOR	CALLE	CIUDAD O PAÍS	TÉCNICA	AÑO EDICIÓN
M. Ruiz y Cía.	Obispo 18	La Habana	Medio tono	Hacia 1899
M. Lázaro	Obispo 39	La Habana	Medio tono Fototipia	Hacia 1904
Wilson's	Obispo 41 y 43 Obispo 52	La Habana	Fototipia Fotocromo	1899 / 1901 1904 / 1908
Ed. Viena	Obispo 75	La Habana	Fotográfica	Hacia 1910

EDITOR	CALLE	CIUDAD O PAÍS	TÉCNICA	AÑO EDICIÓN
R. Corral	Obispo 75	La Habana	Fotográfica	Hacia 1908
A. Mental	Obispo 90	La Habana	Medio tono	Hacia 1900
M. Carranza	Obispo 99 Obispo 119	La Habana	Cromolitografía	1894 / 1899
Cuban Card Co.	Obispo 110	La Habana	Medio tono / Medio tono color	1901 / 1902
J. Charavay	Obispo 131	La Habana	Fototipia	Hacia 1902
La Moderna Poesía	Obispo 133-135	La Habana	Fototipia	1901 / 1902
The Diamond News Co.	Prado 97	Havana Printed in Germany	Fototipia Medio tono BN y color	1899 / 1902 / 1908
Arnoldo Fleh & Co.		La Habana	Medio tono	Hacia 1900
Digon Hermanos	Apartado 466	La Habana	Fototipia	1899
Foster & Reynolds		Havana and New York	Fototipia	1906
G. Blain	Obrapia 48	La Habana	Fotográfica	1908
Jordi		La Habana	Fototipia / Medio tono color / fotográfica coloreada	1905 / 1908 / 1910
«El Renacimiento» de L. Peña y Cía.	Dragones y Zulueta	La Habana	Fototipia	Hacia 1912
Havana Art Co.		Havana Printed in Germany	Fototipia	Hacia 1905
Manes & Co.		Santiago de Cuba	Fototipia	1900
Ron Bacardí y Cía.		Santiago de Cuba	Fototipia	1902
Siglo xx	Santo Tomás baja 2	Santiago de Cuba	Fototipia / Fototipia coloreada	1902 / 1905
Juan E. Ravelo	Marina Baja 4	Santiago de Cuba	Fototipia	1905
Santiago Post Card Co.		Santiago de Cuba	Fototipia color	Hacia 1910
Crews, Quirós & Co. / Quirós y Estrada		Matanzas	Fototipia	Hacia 1904
Adolfo Argiz, «El Madrileño»	Real 170	Cárdenas Printed in Germany	Fototipia	Hacia 1910
Asensio y Puente, «La Alhambra»	San Fernando 76	Cienfuegos	Fototipia	1902 / 1904
Camisería y Corbatería «El Sport»	San Fernando 107	Cienfuegos	Fototipia / Fototipia coloreada	1904 / 1906
A. Otero	San Carlos	Cienfuegos	Fotográfica	Hacia 1912
Rodríguez y Prats		Manzanillo	Fototipia	Hacia 1908

EDITOR	CALLE	CIUDAD O PAÍS	TÉCNICA	AÑO EDICIÓN
Danger & Co., «La Azucena»		Guantánamo	Fototipia / Fototipia color	Hacia 1905
José S. Betancourt	Maceo 58	Holguín	Medio tono color	Hacia 1906
J. Murray Jordan		Filadelfia (USA)	Fototipia	1899 / 1901
Universal Postal Card Co.		New York (USA)	Medio tono	1899
Detroit Photographic Co.		USA	Fotocromo	1900, 1901, 1902, 1903 y 1904
Harris Bros. Co.		Havana / USA	Fototipia Medio tono BN y color	1908 / 1910
The Rotograph Co.		N.Y. (USA) Printed in Germany	Fototipia / Medio tono color	Hacia 1906
Max Marcus		Berlín / Alemania	Medio tono	1898
Arthur Koppel		Alemania	Fototipia	1898
V. Albert Aust.		Hamburg	Fototipia	1898
Knacktedt & Näther		Hamburg / Alemania	Fototipia / Estereoscópica	1899
Kunstanstalt Kosmos		München, Budapest, Graz	Cromolitografía	1898

Referencias bibliográficas

- AGUAYO, Alfredo M. y Carlos de la TORRE Y HUERTA (1905), *Geografía de la isla de Cuba*, La Habana, Lib. e Imp. La Moderna Poesía.
- ARQUÉ, Sabine, Nathalie BOULOUCH, John Vincent JEZERSKY y Bruno WEBER (2009), *Photocromie Voyage en couleur 1876-1914*, París, Paris Bibliothèques – Éditions Eyrolles.
- CABRERA, Octavio (2011), «Manuel Carranza y Manuel Martínez Otero: Pioneros cubanos de las tarjetas postales ilustradas», *Revista de Filatelia Cubana*, abril-junio: <http://www.philat.com/biblio/C/CABR1104b.pdf>.
- CARRASCO MARQUÉS, Martín (2018), *Catálogo de las tarjetas postales ilustradas de España 1887-1905*, Madrid, Casa Postal.
- GUEREÑA, Jean Louis (2005), «Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», *Berceo*, 149, pp. 35-58.
- MONTGOMERY, Patrick (2016), *A Philadelphia Photographer in the Tropics: J. Murray Jordan in the West Indies 1897-1904*, Nueva York, Archive Farms, Inc. NY.
- PELÁEZ HUERTA, Antonio Ramón (2000), *Imágenes de La Habana antigua*, Madrid, Agualarga Editores S.L.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (2010), *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*, Madrid, Lunewerg.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos (1999), *La tarjeta postal en España 1892-1915*, Madrid, Espasa Calpe.

- (2023), «Postales de América, 1895-1915. La tarjeta postal en Iberoamérica», en J. A. Hernández Latas (ed.), *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 312-328.

UZ, Enrique de la (2005), *Crónica tardía sobre la fotografía cubana. Fotografías de la guerra de Cuba*, Valencia, Pentagraf, pp. 47-57.

Nota final: Todas las tarjetas postales y fotografías proyectadas en pantalla en la comunicación, así como las que ilustran este texto, pertenecen a la colección particular de José Coarasa Barbey.

Francisca Simó Cruelles, afamada fotógrafa profesional en la Mallorca de finales del siglo XIX¹

Francisca Simó Cruelles, famous professional photographer in Mallorca at the end of the 19th century

Blanca Torralba Gállego

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El objetivo de la presente comunicación es estudiar la figura y la obra de una de aquellas autoras cuyo nombre quedó oculto tras el sello comercial del apellido de su marido, la valdemosina Francisca Simó Cruelles (Valldemosa, 1839 – Palma, 1922), conocida como Viuda de Virenque. Tras enviudar en 1876, fue ella quien regentó el negocio familiar, convirtiéndose en una de las primeras fotógrafas de Mallorca, y se dedicó fundamentalmente al retrato y a la fotografía de monumentos y obras de arte, en su mayoría piezas devocionales locales. Durante el último cuarto del siglo XIX, la autora difundió su trabajo en circuitos de carácter heterogéneo, logró una considerable atención crítica y gozó de una notable reputación entre sus coetáneos.

Palabras clave: Fotógrafas, siglo XIX, Francisca Simó, Viuda de Virenque, Mallorca.

ABSTRACT

The aim of this paper is to study the figure and work of one of those photographers whose name remained hidden behind the commercial seal of her husband's surname, the Mallorcan Francisca Simó Cruelles (Valldemosa, 1839 – Palma, 1922), known as Viuda de Virenque (Widow of Virenque). After being widowed in 1876, it was she who ran the family business, becoming one of the first women photographers on the island, and dedicated herself mainly to portraiture and the photography of monuments and works of art, mostly local devotional pieces. During the last quarter of the 19th century, the author disseminated her work on a wide range of circuits, achieved considerable critical attention and enjoyed a notable reputation among her contemporaries.

Keywords: Women photographers, 19th century, Francisca Simó, Viuda de Virenque, Mallorca.

Introducción

Como es sabido, las mujeres encontraron en la fotografía una vía de desarrollo profesional poco habitual en la centuria decimonónica en España. Sin embargo, el perfil más común en-

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto I+D *Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945* (PID2020-117133GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España).

tre las que se incorporaron al medio durante estas primeras décadas fue el de esposa, hija o hermana y pareja profesional, realidad que complica la tarea de determinar la labor que desempeñaron en el seno de los negocios familiares y las condena frecuentemente a un olvido historiográfico. Aun así, la participación activa de cientos de ellas resulta evidente, como es el caso de nuestra protagonista, la mallorquina Francisca Simó Cruelles, quien, tras fallecer su marido en 1876, regentó el gabinete durante alrededor de cuatro décadas, firmando sus trabajos como Viuda de Virenque.

Pese a su dilatada trayectoria, su figura y su producción todavía no han sido abordadas de forma conjunta y monográfica. Por ello, el propósito de la presente comunicación es realizar una primera aproximación en dicha dirección. Nuestro objetivo es recoger, por un lado, la información relativa a la labor profesional desempeñada por Francisca Simó aportada por Maria Josep Mulet (2001) en el exhaustivo recorrido que realiza a lo largo del primer siglo de la historia de la fotografía mallorquina en *Fotografia a Mallorca, 1839-1936*, así como en el estudio específico que Pere Capellà (2016) dedicó al análisis de los numerosos juguetes incorporados por la autora en sus retratos infantiles. Y, por otro, la incluida en la descripción técnica del «Fondo Virenque-Simó»², estudiado e inventariado por Rosa de Aguilar Morales y Josep Sabater Manresa (2008 y 2010). Para, posteriormente, sumar a todo ello dos aspectos en los que consideramos necesario profundizar, que son: un análisis estilístico de su producción y un estudio de la difusión que alcanzó su trabajo en la época, así como la recepción del mismo por parte de sus coetáneos.

Francisca Simó Cruelles (Valldemosa, 1839 – Palma, 1922)

Francisca Maria Bonaventura Simó Cruelles nació el 7 de octubre de 1839 en Valldemosa (Mallorca), pero, hasta la fecha, apenas conocemos datos biográficos de su juventud más allá de que era hija de Pere Simó Calafat y que tenía tres hermanos, llamados Bartomeu, Maria y Antonia.

El 13 de diciembre de 1858 contrajo matrimonio en la parroquia de San Miguel con Jules Virenque (Montpellier, 1824 – Palma, 1876), reconocido pintor de origen francés que se había establecido en la isla a mediados de los años cincuenta, época en que Mallorca vivía un momento de gran actividad cultural y artística³. La pareja, que se instaló en Palma y abrió su estudio fotográfico en la calle Muntaner número 11, tuvo ocho hijos⁴, cuatro de los cuales fallecieron siendo niños. Dos de sus hijas, Clotilde y Lluïsa, se incorporaron al negocio familiar y sucedieron a Francisca Simó al frente del mismo unos años antes de su fallecimiento, como recogen los anuarios comerciales, que indican que regentaron el establecimiento al menos entre 1917 y 1926, con el nombre «Hijas de Julio Virenque» (Rodríguez y Sanchis, 2013: 786).

2 El fondo está compuesto por 2606 placas de vidrio conservadas en la Sociedad Arqueológica Luliana, que adquirió la colección durante los años cuarenta. La digitalización de las mismas puede consultarse en el Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca. Además, en la Biblioteca Lluís Alemany, también en Palma, conservan varios positivos representativos de algunos de los principales géneros practicados por la autora.

3 Muestra de ello es, además de la presencia de numerosos intelectuales y artistas en la isla, la creación de múltiples instituciones culturales en aquellos años, como son: la Academia Provincial de Bellas Artes (1849), el Círculo Mallorquín (1851), el Teatro de Palma (1852), el Casino Artístico y el Ateneo Balear (1861) (Aguilar Morales y Sabater Manresa, 2010: 10).

4 Los ocho hijos de Jules Virenque y Francisca Simó fueron: Lluís (1860-1865), Augustina Maria (1862-1864), Juli (1864-1933), Carme (1868-1899), Clotilde (1869-1955), Lluïsa (1871-1962), Emilia (1872-1872) y Francisca (1874-1874) (Aguilar Morales y Sabater Manresa, 2010: 13).

Tras enviudar, Francisca Simó fue quien dirigió el gabinete durante las cuatro décadas siguientes, convirtiéndose así en una de las primeras fotógrafas profesionales de Mallorca y alcanzando gran fama como retratista entre sus coetáneos. Muestra de ello es que ya en 1877, apenas un año después del fallecimiento de Jules Virenque, en la revista *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Artes* se hacía referencia a su trabajo de la siguiente manera: «Hemos tenido el gusto de examinar algunos retratos de tamaño natural sacados en el gabinete fotográfico de la señora viuda de Virenque. Por la limpieza de las formas y armonía que ofrece en los claro-oscuros nos parecen muy dignos de recomendación»⁵. Desde entonces, diversas publicaciones fueron informando de su labor, especialmente durante los siguientes veinticinco años, anunciando los diversos formatos, géneros fotográficos y avances técnicos que la autora ofrecía en su establecimiento.

Trayectoria profesional

En la trayectoria profesional de Francisca Simó podemos distinguir tres etapas, determinadas por la posición ocupada y la función desempeñada por la autora en la actividad del gabinete fotográfico, en relación con otros miembros de la familia.

La primera de ellas abarcaría los años de su matrimonio con Jules Virenque, con quien probablemente se formó y aprendió la técnica, entre 1858 y 1876. En este primer periodo resulta especialmente complicado determinar la labor realizada por Francisca Simó dentro del estudio familiar, debido a la ausencia de documentación que atestigüe su colaboración de forma precisa, como suele suceder con las «señoras de» fotógrafos del periodo decimonónico (Onfray, 2023). En cualquier caso, su experiencia y destreza en el uso de la cámara resulta evidente por su capacidad para continuar la actividad del gabinete tras fallecer su marido, y su habilidad para lograrlo con admirable éxito.

La segunda etapa, la más significativa en términos de producción y difusión de su trabajo, comprende cerca de veinticinco años, desde 1876 hasta el cambio de siglo, y es la que nos permite definir los rasgos principales de su obra, ya que, durante este periodo, la autora firma sus fotografías como «Viuda de Virenque». Como evidencian las más de dos mil quinientas placas consultadas en el Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca⁶, la casa Virenque-Simó se dedicó fundamentalmente a tres géneros: el retrato, la fotografía de patrimonio cultural mallorquín y la reproducción de piezas devocionales locales; a los que habría que añadir un cuarto bloque, de carácter heterogéneo, que contiene, entre otras tipologías, fotografías de paisaje –en su mayoría marinas, como las tomadas en Na Foradada o en el Port de Sóller [FIG. 1], aunque también alguna realizada en el interior–, instantáneas de acontecimientos diversos o escenas de la vida cotidiana.

Entre la producción de Francisca Simó, el género predominante es el retrato –que constituye un 73 % del fondo–, en cuyo establecimiento realizaba, según informaba la prensa de la época, «desde forma tarjeta hasta el tamaño natural»⁷. Por su parte, en *El Timón*⁸ se elogiaba con mayor detalle el trabajo realizado por la autora:

5 *Museo Balear de Historia y Literatura, Ciencias y Artes* (tomo V, año III, nº 5) 15/09/1877, p. 200.

6 Entre las que encontramos cuatro tipos diferentes de procedimientos fotográficos: albúmina, colodión húmedo, colodión seco y gelatina (Aguilar Morales y Sabater Manresa, 2008: 58).

7 *El Áncora. Diario católico popular de las Baleares* (Palma, 09/02/1880), p. 4.

8 *El Timón. Periódico literario y de noticias* (Palma, 23/10/1880), año I, nº 10, p. 2.



FIG. 1. Fondo Virenque-Simó, *Port de Sóller* (h. 1880-1900).

Hemos tenido el gusto de visitar el nuevo gabinete fotográfico que acaba de arreglar la Señora Viuda de Virenque, y podemos asegurar á nuestros lectores que reúne condiciones especiales para que los retratos resulten con esa fuerza de claroscuro sin dureza, que tan buen efecto produce. En su establecimiento, calle de Muntaner número 11, pueden verse magníficas muestras dignas de competir con las mejores que nos llegan del continente.

Las numerosas alusiones que localizamos en diversas publicaciones periódicas de aquellos años subrayan ya algunas de las principales características de dichos retratos, variados en cuanto a formato y femeninos en mayor número, como ese claroscuro suave, sin dureza, tan aplaudido. En lo que respecta a los fondos empleados por la autora, encontramos fundamentalmente dos tipologías: fondos neutros claros sobre los que se recorta con precisión la figura del retratado o retratada, que en estos casos suele ser de medio cuerpo; y fondos pintados ya sea con representaciones de un espacio interior, con elementos clásicos tales como molduras, ventanales y cortinajes, o con escenas de exterior, de frondosa vegetación, en las que destaca en múltiples ocasiones el arranque de una gran escalinata. Muchos de los retratos, en especial los del segundo tipo, incorporan con frecuencia diversos muebles y objetos ornamentales que contribuyen a organizar la composición —a veces también elocuentes y simbólicos—, como pueden ser columnas, sillas y sillones, reclinatorios, mesas auxiliares o balaustradas, pero también macetas con flores, juguetes o figuras religiosas. En cuanto a las posturas y actitudes de los retratados, en general presentan la rigidez habitual en la época, aunque sobre todo entre los retratos femeninos encontramos también interesantes ejemplos caracterizados por una mayor naturalidad, en los que las protagonistas posan con soltura ante el objetivo [FIG. 2] —en

muchos de estos casos podemos identificar a sus hijas o a personas cercanas a la fotógrafa—. Asimismo hay que señalar que en la mayor parte de los retratos realizados por Francisca Simó, tanto individuales como de grupo, la fuerza reside en la mirada de sus protagonistas, incluso cuando esta se dirige hacia un lateral —algo muy habitual en sus trabajos—, aunque resulta especialmente poderosa en los primeros planos que miran directamente a cámara.

Dentro de este género, Francisca Simó practicó también diversas tipologías o subgéneros que merece la pena mencionar, como puede ser el retrato de personajes célebres. Ejemplo de ello es que en 1878 la autora expuso en el Teatro Principal de Palma una colección de ampliaciones de gran formato de los artistas líricos Papini, Dominici y Cantoni, muestra que supuso una interesante novedad por estar realizada con la primera ampliadora que llegó a la localidad (Mulet, 2001: 88). Por otro lado, la autora elaboró también algunos de los primeros retratos de escolares mallorquines, creando composiciones en mosaico con los bustos de estudiantes y docentes (Mulet, 2001: 148). Esta variedad de formatos y tipologías se corresponde con los «continuos estudios y sacrificios» llevados a cabo por Francisca Simó⁹, y aplaudidos por la prensa local, cuya labor se caracterizaba por una exploración constante de las posibilidades del medio, incorporando técnicas novedosas como el procedimiento instantáneo que practicó en 1883, especialmente apropiado para retratar a los más pequeños, como se apuntaba en las páginas de *El Áncora*:

Hemos tenido el gusto de examinar los retratos que por un nuevo procedimiento instantáneo saca en su establecimiento la Sra. Doña Francisca Simó, Viuda de Virenque. La precisión y claridad de los más mínimos detalles, juntamente con la suavidad de tintas y claroscuro, no dejan nada que desear á los más exigentes. Pero, lo recomendable de dicho procedimiento es sin duda cuando se retrata niños de corta edad, difíciles de fijar por sus movimientos, pues bastan muy pocos segundos para reproducir [sic] su imagen.

En este sentido, merece la pena señalar que el retrato infantil es uno de los subgéneros más abundantes entre la producción de la autora, quien fotografiaba a los pequeños de la familia en actitudes variadas y, en numerosas ocasiones, acompañados de los más diversos juguetes (Capeilà, 2016): muñecas, aros, caballitos de cartón, pistolas e incluso un interesante globo en cuya superficie intuimos el reflejo del luminoso y afamado gabinete de la Viuda de Virenque [FIG. 3].

Asimismo, entre la obra de Francisca Simó encontramos también una gran cantidad de retratos de tipos populares, vestidos con los trajes típicos regionales, que tuvieron considera-



FIG. 2. Fondo Virenque-Simó, *Retrato femenino* (h. 1870-1890).

9 *El Áncora*. Diario católico popular de las Baleares (Palma, 02/04/1883), pág. 3.



FIG. 3. Fondo Virenque-Simó, *Retrato de hombre y niña con globo* (h. 1900-1914).

del célebre *Álbum Artístico de Mallorca* (1873) de Bartomeu Ferrà, encargos que Francisca Simó continuó gestionando tras la muerte de su marido en febrero de 1876 –como evidencia la segunda serie, inédita, de dicho álbum, de la que se conocen al menos 38 láminas con fotografías propiedad de V.^o Virenque, aunque es probable que el autor de algunas de ellas fuese Jules Virenque¹¹. En este caso, las imágenes se caracterizan por presentar fondos neutros oscuros sobre los que destaca con poderosa sobriedad el objeto artístico fotografiado casi siempre de manera frontal.

Relacionado con este interés por la difusión del patrimonio local, *El Áncora*¹² daba noticia en 1882 de las notables fotografías que Francisca Simó había realizado del claustro de San Francisco por encargo de la Sociedad Arqueológica Luliana –de la que fue, además, la primera mujer socia de la que tenemos constancia, la número 154–, elogiando la labor de la autora y afirmando que «indudablemente los puntos de vista elegidos son los más á propósito para formarse idea de la grandiosidad y belleza de aquel monumento» [FIG. 5]. Además, informaba de que se vendían ejemplares de las fotografías en diversas librerías y comercios, lo cual

ble difusión en la prensa ilustrada a través de grabados reproducidos en revistas locales, por ejemplo, en la titulada *L'Ignorancia* (Mulet, 2001: 126). Pero también en publicaciones editadas en la península, como la revista barcelonesa *La Ilustración*, en la que localizamos al menos cinco imágenes creadas a partir de fotografías realizadas por la autora, de las que hemos podido localizar la placa de vidrio original que serviría de modelo para la mayoría de los casos, como por ejemplo para la joven payesa y el colono de Andraitx en traje de fiesta publicados en 1890¹⁰ [FIG. 4].

Como hemos mencionado anteriormente, además de dedicarse al retrato, Francisca Simó colaboró en diversos proyectos de difusión del patrimonio mallorquín, entre los que podemos mencionar la segunda serie del denominado *Álbum Artístico de Mallorca*. Jules Virenque, también pintor y escenógrafo, pero conocido especialmente por su labor como fotógrafo, había llevado a cabo relevantes trabajos de esta naturaleza, entre los que sobresalen los encargos del archiduque Luis Salvador de Austria o la realización

10 *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (Barcelona, 13-07-1890), p. 436.

11 Cinco de las fotografías pertenecientes a esta segunda serie del *Álbum Artístico de Mallorca*, en aquel momento «en publicación», se incluyeron también en la Instalación del Museo Arqueológico para la Exposición Universal de Barcelona de 1888 mencionada a continuación, aunque en el catálogo no figura la autoría de las mismas. Véase *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (abril de 1888, p. 11).

12 *El Áncora. Diario católico popular de las Baleares* (Palma, 04/02/1882), p. 3.



Fig. 4. Grabados publicados en *La Ilustración* realizados a partir de fotografías de Francisca Simó (13-07-1890).

pone de manifiesto, además de la calidad de estos, la posterior difusión que pudieron tener dichos trabajos.

Merece la pena señalar también que en la Instalación del Museo Arqueológico Luliano para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, publicada en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*¹³, la sección dedicada al claustro del exconvento de San Francisco de Palma contaba con una colección de vistas del mismo realizadas por la Viuda de Virenque, vistas que, según informaba dicho boletín¹⁴, fueron «sacadas á expensas de la Sociedad y remitidas al ministerio de Fomento, á los representantes de estas islas en las Cortes y á la Academia de San Fernando, para gestionar la conservación de dicho claustro declarado monumento nacional».

Asimismo, durante los años ochenta, *El Áncora* continuó alabando los trabajos realizados por la autora y, más allá de los retratos y la fotografía patrimonial, dicha publicación reseñó también numerosos ejemplos de fotografías de piezas devocionales locales, cuya realización era movida en esta ocasión más por el fervor religioso que por un interés de difusión del patrimonio local (Mulet, 2001: 90). Por ejemplo, en 1883, daban noticia de las fotografías realiza-

13 Además, entre las placas de vidrio del fondo Virenque-Simó, encontramos también una fotografía muy similar a la que será publicada en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (10/07/1888, p. 291) que muestra la mencionada Instalación del Museo Arqueológico en la Exposición Universal de Barcelona de la que unos meses antes se había publicado el plano acompañado del catálogo.

14 *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (Palma, 05/1886), p. 3.



FIG. 5. Francisca Simó, *Lado NO del Claustro de San Francisco* (h. 1882-1888).

sima Trinidad, del Santo Cristo y de Nuestra Señora bajo las advocaciones de Inmaculada Concepción, del Cármen, de la Merced, de los Dolores y de Montesión y muchísimas otras tan veneradas por el arte, como por el fiel cristiano. Unas han sido sacadas del original respectivo por la ingeniosa señora viuda de Virenque, ventajosamente conocida por sus hermosos retratos al daguerrotipo; y otras por el inteligente Sr. Tórres [...].

Lo mismo ocurre en 1891 con la custodia realizada por los plateros Pomar e hijo para la iglesia parroquial de San Miguel, a la que, como recogen diarios como *Las Islas*¹⁷ o *El Isleño*¹⁸, la señora Viuda de Virenque había tomado varias fotografías antes de ser expuesta, y con un largo etcétera¹⁹. Así, durante esta época, la autora se especializó en la realización de fotografías de obras de arte religioso locales –casi un 18 % del fondo está formado por dicho tipo de imágenes–, muchas de las cuales se difundían posteriormente con fines devocionales, como evidencian los múltiples positivos localizados en la Biblioteca Lluís Alemany de Palma de Mallorca –de tamaños variados y con diversas oraciones o leyendas–, que se corresponden con muchas de las placas de vidrio conservadas en la Sociedad Arqueológica Luliana.

das en el altar mayor de la parroquial del San Jaime¹⁵, resaltando también la futura utilidad de estas como documento [FIG. 6]:

Hemos visto las pruebas de la vista fotográfica que la Sra. Viuda Virenque sacó del altar mayor de la parroquial de S. Jaime, para recuerdo de la festividad celebrada, y á fuer de imparciales nos hacemos un deber de consignar que son de las mejores, en su género, entre cuantas reproducen el interior de nuestros templos. Gracias á la pericia con que dicha señora ha llegado á ejercer el arte, las personas que gusten podrán conservar una memoria estereotipada del monumento que por algunos días estuvo erigido á la Inmaculada, en la mencionada parroquia.

Tiempo después, en las páginas de la misma publicación¹⁶ se elogiaba de nuevo la labor desempeñada por la fotógrafa en el mencionado género de la siguiente manera:

Merece los plácemes del público inteligente la artística y variada colección de fotografías de las mejores figuras mallorquinas, de la Santí-

15 *El Áncora. Diario católico popular de las Baleares* (Palma, 24/11/1883), p. 3.

16 *El Áncora. Diario católico popular de las Baleares* (Palma, 11/05/1886), p. 3.

17 *Las Islas. Periódico de noticias y de intereses regionales* (Palma, 01/06/1891), año I, n.º 73, p. 2.

18 *El isleño. Periódico de intereses materiales* (Palma, 01/06/1891), año xxxv, n.º 11295.

19 Todavía en 1901 localizamos una alusión a Francisca Simó, que realiza un donativo por valor de dos clichés y seis fotografías dobles del modelo del monumento homenaje a Cristo Redentor. En *Mallorca dominical* (Palma, 01/12/1901), año V, n.º 253, p. 375.

Por último, la tercera de las etapas mencionadas anteriormente abarca las dos primeras décadas del siglo XX, años en los que la presencia de Francisca Simó en la prensa se reduce notablemente, hasta el punto de que apenas hemos localizado alguna referencia aislada a la autora, por ejemplo, como participante de una tómbola benéfica del «Círculo de Bellas Artes» en la que colaboró, como no podía ser de otra forma, con varias fotografías²⁰. De esta manera, este último periodo se corresponde con una época en la que las labores desempeñadas por la fotógrafa disminuirían paulatinamente –no hay que olvidar que en 1900 era ya una mujer sexagenaria–, al tiempo que aumentarían las llevadas a cabo por sus hijas Clotilde (Palma, 1869-1955) y Lluïsa (Palma, 1871-1962), que trabajaban en el negocio familiar y fueron quienes sucedieron a Francisca Simó al frente del mismo al menos desde 1917, según informan los anuarios comerciales.

Finalmente, el 13 de enero de 1922 el diario *El Día* informaba de que la autora se encontraba gravemente enferma y, apenas cuatro días después, daba noticia de su fallecimiento²¹, refiriéndose a ella con nombre propio, con las siguientes palabras: «Anoche falleció la virtuosa señora doña Francisca Simó y Cruellas viuda de Virenque. Por sus excelentes dotes y solidas virtudes, supo la finada captarse el afecto de cuantos tuvieron ocasión de tratarla».



FIG. 6. Francisca Simó, Altar mayor de la parroquia de San Jaime (1883).

La Viuda de Virenque: el fotógrafo de más fama de Palma en aquellos años

La figura de Francisca Simó resulta especialmente interesante tanto por la variedad de canales de difusión pública de sus fotografías como por el considerable reconocimiento que alcanzó en su momento. Pero, además, merece la pena señalar que, frente a lo que suele ocurrir con muchas de las mujeres que se colocaron al otro lado de la cámara durante aquellos años, especialmente notable en el caso de las aficionadas pero también frecuente en las referencias a las fotógrafas profesionales, no encontramos ese habitual tono condescendiente y paternalista en las alusiones localizadas en la prensa de la época a la labor desempeñada por Francisca Simó.

Una autora que ejerció como fotógrafa durante cuarenta años, que practicó géneros diversos, difundió su trabajo en circuitos de carácter heterogéneo, logró una considerable atención crítica y gozó de una notable reputación entre sus coetáneos. De hecho, como apuntaba Pere Capellà (2016: 180), Mario Verdaguer, en su emblemático testimonio sobre la Palma de Mallorca de comienzos del siglo XX, titulado *La ciudad desvanecida* (1953: 23), afirmaba que

20 *La Última Hora* (Palma, 20/11/1907), año XIII, nº 4555, p. 2.

21 *El Día* (Palma, 17/01/1922), p. 2.

en aquella época Francesca Simó, siempre Viuda de Virenque, era «el fotógrafo de más fama de Palma».

Referencias bibliográficas

- AGUILAR MORALES, Rosa de y Josep SABATER MANRESA (2010), *El fons fotogràfic «Virenque-Simó» de la Societat Arqueològica Lul·liana: 1860-1920*, Palma, Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca.
- (2008), «Plaques de vidre del “Fons Virenque” de la SAL: estabilització, registre i digitalització», en G. ROSSELLÓ BORDOY (ed.), *La Societat Arqueològica Lul·liana: Una il·lusió que perdura (1880-2008)*, Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, pp. 57-122.
- BASSEGODA, Bonaventura (2017), *Bartomeu Ferrà, Àlbum Artístic de Mallorca, edició i estudi per Bonaventura Bassegoda*, Cerdanyola del Vallès, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- CAPELLÀ, Pere (2016), «Les joguines de la viuda Virenque: fotografia i joc simbòlic a la Palma de 1900», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 72, pp. 179-206.
- MULET, Maria Josep (2001), *Fotografia a Mallorca 1839-1936*, Palma, Lunwerg.
- ONFRAY, Stéphanie (2023), «Fotógrafas y “señoras de” en los álbumes fotográficos de la Colección Castellano», en J. A. HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 91-100.
- RODRÍGUEZ, M^a José y José Ramón SANCHIS (2013), *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
- VERDAGUER, Mario (1953), *La ciudad desvanecida*, Palma.

PONENCIA

Ni héroes ni soldados, solo fotoperiodistas

Neither heroes nor soldiers, just photojournalists

Antonio Jesús González

Fotoperiodista, Córdoba

RESUMEN

La fotografía de Robert Capa del miliciano abatido, a pesar de sus polémicas, es un icono de la Guerra Civil. Esta realidad ha dejado en un segundo plano el trabajo de los numerosos y valiosos reporteros que captaron con sus cámaras el conflicto por todo el país. Una circunstancia aún más patente en la provincia de Córdoba, donde el fotógrafo húngaro realizó su inmortal instantánea. Este trabajo recupera la memoria y las imágenes de esos otros fotoperiodistas que desde los dos frentes documentaron el terrible enfrentamiento armado. Pero también enumera los principales medios de comunicación donde trabajaban, sus relaciones con los profesionales, el papel de la propaganda, los equipos que utilizaban, su técnica o la estética fotográfica de sus trabajos.

Palabras clave: Guerra Civil, fotoperiodismo, fotografía de guerra, prensa gráfica.

ABSTRACT

Robert Capa's photograph of the downed militiaman, despite its controversies, is an icon of the Spanish Civil War. This reality has left in the background the work of the numerous and valuable reporters who captured the conflict throughout the country with their cameras. A circumstance even more evident in the province of Córdoba, where the Hungarian photographer took the immortal snapshot of him. This work recovers the memory and images of those other photojournalists who documented the terrible armed confrontation from both fronts. But it also lists the main media outlets where they worked, their relationships with professionals, the role of propaganda, the equipment they used, their technique or the photographic aesthetics of their work.

Keywords: Spanish Civil War, photojournalism, war photography, graphic press.

En la década de 1930, la fotografía se libera definitivamente de su papel como mera ilustración de un texto en la prensa occidental. La imagen fotográfica pasa a convertirse en un instrumento de comunicación autónomo y fundamental. Aunque la mirada del lector frente al documento fotográfico aún es de cierta inocencia, la fotografía se entiende ya como una prueba irrefutable de realidad (Maspero, 2022: 92). El valor de su instantaneidad y su capacidad de impacto en el lector con una sola mirada se desata durante la Guerra Civil. Nace una nueva era informativa, la batalla por la imagen. Una lucha en la que cada contendiente ofrecerá su mirada al mundo para convencerlo de que es la auténtica, y su causa, la justa. Así, la propaganda se convierte en una poderosa herramienta bélica en la que quien controle la imagen controlará al lector. Los fotógrafos, con su cámara, se convierten en el ojo del conflicto y su papel, ahora siempre identificados con su firma, adquiere un reconocimiento social desconocido hasta la fecha.

Pero para bien o para mal, cuando se piensa en la Guerra Civil hay una imagen que nos asalta la mente a todos, la fotografía del *Miliciano abatido*. Su potencia, la leyenda de **Robert Capa** e incluso la polémica sobre su autenticidad han eclipsado al resto de los reporteros y a sus instantáneas del conflicto. Y fueron muchos y excelentes los fotoperiodistas que, tanto españoles como extranjeros, captaron vistas de la contienda en todo el territorio nacional. Sin em-



FIG. 1. Fot. Marín. Milicianos disparan contra aviones nacionales en El Carpio. Ahora, 6/8/1936. Imagen fotomecánica. BNE.

bargo, su trabajo ha quedado desenfocado por la icónica toma y por el resto de reportajes del corresponsal húngaro o por los de su colega, la fotógrafa alemana **Gerda Taro**. En Córdoba, provincia donde Capa realizó la simbólica vista, su impacto, así como el de las continuas noticias y polémicas, ha sido enorme en los últimos veinticinco años. Espoleado por este injusto panorama, en 2016 comencé a investigar para intentar sacar a la luz la cobertura fotográfica realizada por el resto de sus colegas. Un trabajo muy complicado, no solo porque no existía ningún precedente en Andalucía, sino porque la mayoría de los archivos fotográficos con imágenes de los frentes cordobeses han desaparecido. Algunos olvidados por el paso del tiempo, otros destruidos u ocultados por los propios fotógrafos o sus familias por miedo a las represalias, pero la mayoría incautado por el régimen franquista para utilizarlo como prueba incriminatoria contra los leales a la República. El resultado ha sido el libro *Ni héroes, ni soldados: fotoperiodistas*, que hoy resumo en esta ponencia. En él, he tratado de narrar, tanto desde mi formación como fotohistoriador como desde mi bagaje de más de treinta años como redactor gráfico, un periodo aún lleno de sombras y desmitificar la mirada idealizada que en algunos casos se ha ofrecido de los reporteros que retrataron la lucha. En su mayoría, estos fueron, nada más y nada menos, que simples profesionales de la cámara, abocados a fotografiar una guerra infame.

La conflagración se inicia en Córdoba de forma fulgurante el 18 de julio de 1936. La capital cae en un solo día en manos de los sublevados. Esa misma noche, los rebeldes ya controlan los centros neurálgicos de la capital, entre ellos el único diario gráfico cordobés, el republicano *La Voz*, donde los afines al Gobierno son depurados y el rotativo cerrado durante casi un mes, que tras ser incautado por la Falange es rebautizado como *Azul*. Mientras, en la provincia el levantamiento triunfa de forma desigual. Los dos bandos lucharán por el control de cada comarca y cada pueblo hasta enero de 1937, momento en que el territorio queda definitivamente fracturado en dos zonas. Una división que perdurará hasta el mismo 1 de abril de 1939, al norte las comarcas de los Pedroches y parte de la del Guadiato bajo control gubernamental, y el resto de la provincia, casi un 80 %, en manos de los militares golpistas.

En 1936, Córdoba contaba en la capital con dos excelentes reporteros gráficos profesionales. Estos cubrirán todo el conflicto en la provincia: el joven **Rafael Torres Iglesias** (Córdoba, 1908 – 1952), corresponsal de los grupos Prensa Gráfica y Prensa Española; y el veterano fotoperiodista Domingo García Santos, «**Santos**» (Badajoz, 1893 – Chipiona, 1955), fotógrafo de más de una veintena de cabeceras nacionales y colaborador fijo desde 1927 de *La Voz de Córdoba*. Pero, sorprendentemente, Domingo era maestro nacional y profesor de la Escuela de Magisterio de la capital, actividades que durante una década compagina sin aparente dificultad con una frenética labor de periodista gráfico *freelance*. Sin afiliación política conocida, tras el golpe, Santos no solo no es purgado por los rebeldes sino que, gracias a ser también jefe de la segunda ambulancia de la Cruz Roja de Córdoba¹, acompaña con su cámara a las tropas franquistas por los distintos frentes de la provincia e incluso en sus avances hasta la vecina Málaga². Sus fotografías son de gran valor documental, mas, a nuestro parecer, la gran mayoría carentes de impacto y emoción. Además, están condicionadas, técnica y estéticamente, como las de la mayoría de los reporteros españoles de la época, por el uso de lentas y pesadas cámaras de placas de cristal, como su Enemann 9 x 12. En contraposición, los modernos equipos de 35 mm, Leica o Contax, que utilizan sus colegas europeos, son más rápidos y ligeros, permiten disparar hasta 36 instantáneas sin recargarlas, y con ellos consiguen una movilidad y cercanía a la toma mucho mayor.

1 *La Voz*, 19/8/1936.

2 *La Voz*, 29/8/1936.



FIG. 2. Fot. Serrano. Columnas de prisioneros republicanos en las cercanías de Peñarroya. Abril de 1939. Imágenes digitales del negativo original al gelatinobromuro. Fototeca Municipal de Sevilla.

Domingo y Rafael fotografiarán toda la guerra desde posiciones rebeldes para el rotativo cordobés *Azul*, anteriormente *La Voz*, así como para los sevillanos *ABC* y *La Unión*. Su trabajo muy pronto pierde interés bélico, ya que las autoridades franquistas los retiran de la primera línea del frente a finales de 1936. Ahora, la propaganda del nuevo régimen solo quiere tomas de tropas victoriosas en desfiles o de los multitudinarios actos de Falange y de la Sección Femenina. Hoy, sus archivos de negativos se han perdido, en el caso de Torres destruido por miedo a represalias por su propio hijo, quien afirma que los negativos mostraban imágenes terribles. De estos documentos gráficos solo conservamos un puñado de copias sueltas en manos de coleccionistas privados y las de las amarillentas páginas de los diarios andaluces, publicadas por la propaganda fascista. Entre ellas, encontramos algunas fotografías de Domingo de gran valor y que, de conservarse los originales, se encontrarían entre las mejores de la conflagración: los fusilamientos de Fernán Núñez, las columnas de soldados republicanos presos en Adamuz o los entierros de falangistas en Hinojosa. No obstante, el espíritu profesional de cualquier buen fotoperiodista, y Santos y Torres sin lugar a dudas lo eran, es el de captar con su cámara todo aquello que le llama la atención. Por ello, creemos firmemente que en sus archivos hubiéramos encontrado más instantáneas de este nivel o, quién sabe, quizás no. Sea como fuere, a la hora de valorar su trabajo hay que tener muy presente que, de la noche a la mañana, se transformaron de modestos fotógrafos de provincias en reporteros de guerra. Y todo ello sin más experiencia o formación que la obligación o la necesidad de salir adelante en medio de un terrible conflicto.

Uno de los archivos fundamentales de toda la conflagración española que sí ha llegado íntegro a nuestros días, más de 7000 placas negativas de cristal 9 x 12³, y que ha sido injustamente infravalorado por estar realizado desde el bando golpista, es el de Juan José Serrano Gómez, «Serrano» (Arenas de San Pedro, 1888 – Sevilla, 1969). Este fotógrafo abulense formado en el madrileño estudio de los Alfonso se instala en Sevilla en 1917, donde comienza a colaborar con medios locales como *El Noticiero Sevillano*, *El Liberal*, *La Unión*, *Informaciones* y, desde su nacimiento en 1929, en la edición hispalense de ABC. Una tarea en la que cuenta con el apoyo fotográfico de su hermano Andrés Gómez Beades, «Gelán» (Madrid, 1902 – Sevilla, 1982), y de su hijo, Juan José Serrano Díaz (Madrid, 1916 – Sevilla, 1977), convirtiéndose en una agencia gráfica familiar a imagen y semejanza de la de su maestro Alfonso en Madrid y donde, al igual que estos, la autoría individual siempre quedaba bajo la firma colectiva de Serrano.

Desde la capital andaluza, los fotógrafos realizan una de las coberturas geográficas más extensas de toda la Guerra Civil. El levantamiento en Sevilla es captado por la cámara de Juan José, donde realiza la icónica fotografía de las mujeres llorando a los republicanos asesinados en plena calle en el barrio de Triana. A nuestro parecer, esta es una de las mejores imágenes de toda la contienda española y sin sombra alguna de estar preparada por Serrano, una auténtica instantánea informativa. El periodista hispalense tiene un papel relevante en esos primeros días de la lucha, amigo personal del general Gonzalo Queipo de Llano, jefe del Ejército del Sur, se convierte en enlace entre los golpistas y los directores de los diarios sevillanos. Más tarde, los Serrano se mezclan con las tropas nacionales con las que recorren numerosos frentes de la geografía española, llegando a las puertas de Madrid junto a la columna del comandante Antonio Castejón (Yáñez, 1997: 332). Sin embargo, la cobertura gráfica de los Serrano va más allá y se extiende por Extremadura y gran parte de la Andalucía rebelde. Un periplo que los fotoperiodistas culminan el 17 de abril de 1939 en Sevilla, donde fotografían el desfile triunfal presidido por el general Franco, quien otorga a Juan José la Cruz de Campaña por su trabajo como reportero.

Sus vistas de la provincia de Córdoba, aunque realizadas de forma intermitente, son fundamentales, ya que es el único archivo conservado que abarca toda la conflagración. Entre ellas hay un gran número de imágenes simbólicas, como las de los requetés de guardia en Las Ermitas de la sierra cordobesa, la del tanque soviético T26 exhibido en la plaza de las Tendillas o las tomas del fin de la guerra con las columnas de presos republicanos en Peñarroya, la entrada de las tropas nacionales en Belalcázar y el reencuentro de civiles en Pozoblanco. Con todo, el grueso de su trabajo está muy limitado por el uso de las cámaras Ermanox de placas de cristal. Además, sus fotografías se pliegan a la imagen propagandística impuesta por los mandos rebeldes, careciendo mayoritariamente de espontaneidad y cercanía con las personas que retrata. Muy representativo es uno de sus reportajes cordobeses, el ataque al pueblo de Fuente Obejuna, donde se aprecia a la perfección cómo las tomas están preparadas. Una práctica muy habitual entre todos los profesionales de la época, y que incluso siguió realizándose durante la II Guerra Mundial. Este proceder, tan duramente criticado por el revisionismo histórico a Robert Capa por su toma del *Miliciano abatido*, sin embargo en otros reporteros ha sido obviado por los especialistas.

En la zona gubernamental, en el verano de 1936, la provincia cordobesa se convierte en centro de interés informativo internacional por la ofensiva republicana de la columna de An-

3 El propio fotógrafo donó todo su archivo periodístico de cuatro décadas de trabajo al Ayuntamiento de Sevilla, que lo custodia en la Fototeca Municipal.



FIG. 3. Fot. Alfonso. Jornaleros cordobeses con la hoz y el martillo. *Estampa*, 15/8/1936. Imagen fotomecánica. BNE.

dalucía, que intenta reconquistar la capital y frenar el avance rebelde hacia Madrid. El pueblo cordobés de El Carpio se convierte en centro de operaciones gubernamental, donde acuden numerosos periodistas gráficos madrileños que buscan retratar una victoria de las tropas del general Miaja. Un viaje hasta la provincia cordobesa que conocemos al detalle gracias al célebre reportero madrileño Alfonso Sánchez Portela, «**Alfonso**» (Madrid, 1902 – 1990), y su hermano «**Pepe**», que narran en varios rotativos de la capital⁴. El viaje estuvo a punto de costarles la vida, al sobrepasar por error las líneas republicanas en la provincia de Córdoba, donde fueron ametrallados por fuerzas franquistas. Alfonso, más conocido como «**Alfonsito**», para diferenciarlo de su padre, el también gran fotógrafo Alfonso Sánchez García, «**Alfonso**» (Ciudad Real, 1880 – Madrid, 1953), es uno de los más destacados reporteros de la segunda generación de fotoperiodistas españoles, ya que se curtió profesionalmente desde muy joven, como anteriormente su padre, en las guerras coloniales de Marruecos.

Los hermanos Sánchez realizarán en unos días en la comarca cordobesa del Alto Guadalquivir un amplio trabajo. A su regreso a Madrid, distribuyen sus fotografías con muy buena acogida entre medios tan dispares como *La Voz*, *ABC*, *Ahora* o *Estampa*, todos incautados por entidades republicanas, y siempre bajo la firma genérica de la agencia, Alfonso. El reportaje es de una gran calidad fotográfica y visual e ilustra la fuerza y el optimismo de las tropas republicanas en estos primeros compases de la contienda. Los Alfonso cuentan con algunas imágenes cordobesas icónicas, como la de los campesinos portando hoces y un martillo, muy probablemente preparada por los reporteros madrileños. Aunque su trabajo está totalmente alejado de la primerísima línea o de los momentos de la batalla, sus posados transmiten un gran realismo. Una tendencia generalizada entre los fotoperiodistas que trabajan en zona republicana, muy preocupados por dotar a sus trabajos de realismo, o al menos por conseguir unas instantáneas dinámicas y de acción, que trasladen una imagen muy combativa de las tropas republicanas.

4 *La Voz*, Madrid, 4/8/1936.



FIG. 4. Fot. Marina. Tropas republicanas en Los Villares. *Ahora*, 30/8/1936. Imagen fotomecánica. BNE.

Una estética en las antípodas de los estáticos posados de grupos de soldados nacionales mirando a la cámara que pueblan las páginas de la prensa azul, pero igualmente preparadas.

No obstante, de nuevo a nuestro parecer, las tomas más potentes de este grupo de profesionales en tierras cordobesas son las del soriano Mariano Marina de Pablo, «**Marina**» (San Esteban de Gormaz, 1911 – Madrid, 1984). Este fotógrafo es muy conocido por su espectacular reportaje del asedio del Alcázar de Toledo, a pesar de lo cual ha sido muy poco estudiado y su archivo se halla desaparecido. En Córdoba recorre las principales posiciones republicanas en el verano de 1936: Los Villares, Cerro Muriano, El Vacar, Dos Torres o Torres Cabrera. Su trabajo es de un tremendo impacto visual por su cercanía a la acción bélica y el verismo de sus vistas. Aunque muchas de ellas también estén preparadas, poseen una enorme potencia visual gracias a sus composiciones, donde usa planos picados para acentuar el dramatismo de la escena. Además, en sus fotografías destaca el uso de un objetivo angular, al menos un 35 mm, que proporciona a sus instantáneas una amplia perspectiva. Una original visión de la batalla casi paisajística, que ubica a la perfección la lucha en la agreste orografía de la sierra cordobesa. Una zona donde Marina realiza una icónica imagen de una miliciana cordobesa de la Columna de Caballería batiendo los parajes de la sierra. Esta es una de las pocas instantáneas que conocemos de la provincia que muestran la presencia femenina entre las tropas de combate⁵. Marina publicará su trabajo cordobés en exclusiva en el madrileño diario gráfico *Ahora* entre septiembre y octubre de 1936, donde sus tomas copan espectaculares portadas y reproducciones a toda página.

Pero la cobertura gráfica cordobesa más extensa, geográficamente hablando, en el verano del 36, es la de la agencia **Piortiz**. Esta fue creada en 1927 en Madrid por los fotógrafos **Félix Ortiz** y **José Pío Alonso**, quienes distribuyen sus fotografías cordobesas a los mejores medios nacionales e incluso internacionales a través de agencias de noticias como ACME,

5 *Ahora*, 24/9/1936.

Planet News o Keystone. El impacto de sus reportajes cordobeses en la prensa republicana es enorme. Rotativos como *ABC*, *Crónica*, *Estampa*, *La Libertad*, *La Voz*, *La Vanguardia* o *Mundo Gráfico* reproducen sus vistas de las localidades de Alcaracejos, El Carpio, Dos Torres, Pozoblanco, Torres Cabrera, Villa del Río o Villafranca, por lo que sería probable que la agencia desplazara a más de un profesional a la provincia. Sin embargo, el autor de las imágenes de Córdoba es el jovencísimo **Daniel Ortiz de Miguel** (¿? – 2008) (Sánchez, 2022), hijo de Félix y miembro de esta agencia que, a pesar de poseer una distribución de ámbito internacional, era de carácter familiar. Su trabajo, de una enorme calidad técnica y estética, incide en esa visión de la guerra combativa y optimista de las milicias gubernamentales. Increíblemente, hace poco más de un año, el archivo Piortiz ha salido a la luz gracias a la donación realizada por el editor Jesús Munárriz, yerno de Daniel Ortiz, a la Facultad de Documentación de la Universidad Complutense con casi 30 000 fotografías de las diferentes épocas de la agencia. Pero la lista de reporteros que acuden a la provincia cordobesa en el verano de 1936 es aún más amplia, y la completan nombres míticos del fotoperiodismo español como **Marín**, los hermanos **Mayo**, **Albero y Segovia**, **Yusti** o **Díaz Casariego**. La presencia de la firma de estos dos últimos en la prensa madrileña con instantáneas cordobesas es mínima, y es muy probable que su trabajo sea producto de un intercambio. Esta era una práctica, incluso hoy día, habitual entre fotoperiodistas, quienes ante la imposibilidad de cubrir una noticia pedían algunas copias descartadas a un colega para así poder atender la demanda de los medios con los que colaboraban. Un favor que en otra ocasión debían devolver al compañero.

La presencia de corresponsales internacionales en Córdoba, de nuevo, se concentra en el verano de 1936, con imágenes tan extraordinarias como las de los alemanes **Hans Namuth** (Es-



FIG. 5. Fots. Hans Namuth y Georg Reisner. Población civil huye de los combates en la barriada de Cerro Muriano. 5/9/1936. Copia fotográfica al gelatinobromuro. Colección particular.

sen, 1915 – Nueva York, 1990) y **Georg Reisner** (Breslau, 1911 – 1940 ¿?), que fotografían para la agencia francesa Alliance Photo la huida de civiles de la barriada cordobesa de Cerro Muriano durante los combates en la localidad el 5 de septiembre. Este reportaje se ha convertido en uno de los primeros trabajos periodísticos que protagonizan los refugiados y muestra cómo el conflicto español se cebó, también por primera vez en la historia moderna de las guerras, en la población civil. Sus tomas, indispensables en cualquier antología de la contienda que se precie, muestran el terror de ancianos, mujeres y niños huyendo de los combates, descalzos y con un puñado de enseres. En esta localidad de la sierra cordobesa, los alemanes coincidirán el mismo día con Capa y Taro, a los que algunos investigadores creen identificar de espaldas en una de las célebres tomas de Namuth y Reisner (Penco, 2010). Sin embargo, de nuevo en nuestra opinión, el reportaje de los germanos es visualmente muy superior al del su colega húngaro, tanto por su variedad en las escenas y localizaciones, como por la excepcional emotividad captada de la tragedia humanitaria. Asombrosamente, los cuatro reporteros cubrieron el asedio del Alcázar de Toledo y muy probablemente unos meses después, en febrero de 1937, la *desbandá* de Málaga a Almería. Otro paralelismo entre los cuatro reporteros es el del manejo de cámaras diferentes, 35 mm, en ambas parejas una Leica, y 6 x 6, en este caso una Rolleiflex los alemanes y una Korelle Gerda y Robert. Es un dato con el que algunos especialistas intentan adjudicar la autoría de sus trabajos, relacionando el uso de cada formato con cada uno de ellos. En el caso de Hans y Georg, estos firmaban sus trabajos en la prensa de forma individual, pero su archivo de negativos ha llegado a nuestros días desordenado y la tendencia es firmar sus fotos de forma conjunta.

Mucho menos conocido y estudiado que sus compatriotas es el fotógrafo germano afincado en Madrid desde antes de la guerra Otto Pless, «**Oples**» (1898 – 1972). Este fotoperiodista cubrió la actividad bélica en tierras cordobesas en septiembre de 1936, realizando para el diario *Mundo Obrero* y la revista *Nuevo Mundo* un impresionante reportaje en las localidades de El Carpio y Espejo, donde, al igual que sus paisanos Namuth y Reisner, dirigió el objetivo de su cámara hacia la población civil. Sus tomas captan el sufrimiento de los cordobeses que huyen de los combates y la represión, nos muestra momentos cotidianos alejados de la lucha, pero muy potentes, en los que nos describe la vida en el frente más allá de las trincheras. Son instantáneas de milicianos leyendo poesía, de los lugareños devorando la prensa de Madrid o de cómo las tropas sobrellevan los rigores del calor cordobés. Un trabajo impregnado de humanidad y que derrocha empatía hacia las gentes sencillas que se ven

desbordadas por el sufrimiento de la guerra. Estéticamente el trabajo de Pless es uno de los más innovadores de toda la contienda. En parte, como Marina, por el uso de los novedosos objetivos gran angular, utilizando una óptica, en el caso de Oples, aún más extrema, en torno a un 28 mm, muy poco frecuente en esas fechas. Este tipo de lente le permite realizar unas tomas en interiores muy cercanas y descriptivas, mientras que en exteriores consigue unos encuadres muy panorámicos. En su mirada se aprecia la influencia de las nuevas corrientes



FIG. 6. Fot. Oples. Campesinos cordobeses leen las noticias sobre la guerra en la prensa de Madrid. *Mundo Gráfico*, 16/9/1936. Imagen fotomecánica. BNE.

estéticas alemanas de vanguardia, abundando los picados y los contrapicados extremos para acentuar los estados de ánimo de la población. Y sorprende cómo el alemán opera con encuadres extraordinariamente ajustados, en los que no le importa recortar en parte a las personas para aumentar la intensidad emocional de sus imágenes.

Pocos datos más conocemos de este reportero, salvo el espectacular retrato que le realiza en la prensa⁶ el gran poeta español Miguel Hernández durante el asedio al Santuario de la Cabeza en Andújar en la provincia de Jaén:

Pless con su arma de combate: la máquina fotográfica. A las ocho avanzaron seis tanques hacia Cerro Chico. Pless se desliza tras uno de ellos con un grueso de infantería, dispuesto a dar su vida para lograr una fotografía buena. Pless es un germano maduro que peleó en la guerra europea y que, por tanto, tiene sabrosas experiencias. Sus cincuenta años no le estorban para correr y reír como un chiquillo y en las trincheras parece un patriarca fotógrafo y guerrero.

Tras el verano de 1936, la presencia de profesionales de la cámara en la zona republicana cordobesa fue prácticamente nula ante el estancamiento de los frentes. Una carencia que fue suplida en varios pueblos de forma espontánea por los retratistas locales. Estos, de forma puntual, abandonan sus estudios, para convertirse en reporteros y capturar las imágenes de un momento histórico en sus pueblos. Es el caso del pozoalbense **Isamel Sánchez**, que retrata la toma de la localidad de Dos Torres para el diario *Ahora*; la del jarote **José Castro**, que capta con su cámara la victoria republicana en Pozoblanco, o la de su colega **González de la Torre** en Villa del Río, ambos para el periódico *Mundo Obrero*. A falta de material gráfico profesional, los medios de la capital utilizan el trabajo de periodistas que simultanean puntualmente las labores literarias con las fotográficas. Entre ellos cabe destacar los conocidos redactores **Clemente Cimorra** (Oviedo, 1900 – Buenos Aires, 1957) del diario madrileño *La Voz*, o los corresponsales del periódico *Ahora*, **Jesús Izcaray Cebrano** (Béjar, 1908 – Madrid, 1979) y un desconocido **García Lozano**. Sus trabajos, a excepción del de Lozano, son de baja calidad fotográfica y escaso interés informativo, siempre realizados en momentos de ocio de las tropas, y que demuestran cómo el voluntarioso trabajo de los redactores queda muy lejos de la especializada labor de los fotoperiodistas.

El interés mediático nacional por Córdoba decae desde 1937, a pesar de que dos comarcas no solo resistirán los embates del muy superior Ejército del Sur hasta el final del conflicto, sino que protagonizarán una de las mayores victorias republicanas sobre los fascistas de toda la conflagración en la batalla de Pozoblanco. Un triunfo dirigido por el teniente coronel Joaquín Pérez Salas, al que conocemos por las fotografías de uno de los muchos fotógrafos soldado de esta contienda: **Aldo Morandi**, seudónimo de Riccardo Formica (Trapani, 1896 – Milán, 1974). Este oficial, perteneciente a las brigadas internacionales (Moreno, 2018: 17), participó en



FIG. 7. Fot. Montaña. Una miliciana comprueba la documentación de un grupo de periodistas en Córdoba. *Crónica*, 20/9/1936. Imagen fotomecánica. BNE.



FIG. 8. Fot. Aldo Morandi. Rancho de la tropa del 20º Batallón Internacional en el frente de Pozoblanco. 1937. Copia fotográfica al gelatinobromuro. Archivo Francisco Moreno Gómez, donación Pietro Ramella.



FIG. 9. Fot. Cris Velasco. Bombardeo de Cabra. Revista *Fotos*, 23/11/1938. Imagen fotomecánica. BNE.

las operaciones del frente de Pozoblanco entre 1937 y 1938. El italiano forma parte de ese nutrido y poco conocido grupo de aficionados. Soldados que al mismo tiempo que peleaban, en cualquiera de los dos bandos, fotografiaban su día a día entre combate y combate. Y todo ello sin otra aspiración que captar un recuerdo de esos tiempos de camaradería y lucha. Las imágenes de Morandi nos muestran vívidamente la vida cotidiana de la tropa en el frente: la hora del rancho, el lugar donde dormían, los ratos de asueto, el trabajo de los equipos sanitarios y todas las tareas menos marciales del día a día de la guerra.

Las instantáneas más crudas que en ambos bandos permitieron difundir de la provincia de Córdoba pertenecen al reportaje del jovencísimo fotógrafo local Cristóbal Velasco Cobos, «Cris Velasco» (Rute, 1920 – Jerez de la Frontera, 1990). El reportero, colaborador del rotativo cordobés *Azul*, inmortaliza con solo 18 años los daños del tristemente famoso bombardeo de Cabra el 7 de noviembre de 1938. Un ataque de la aviación republicana que causó más de cien fallecidos y dos centenares de heridos. Las imágenes, de

una potencia visual extraordinaria, nos muestran no solo la enorme calidad fotográfica de Cris, sino también su calidad humana, con unas fotografías emocionantes y emotivas, pero respetuosas con el dolor de los egabrenses. En ellas se aprecia su empatía con los damnificados en unos momentos dramáticos, aunque sin renunciar a captar la cara más aterradora del conflicto. Además, estas son auténticas instantáneas, espontáneas y llenas de recursos técnicos nunca vistos entre los profesionales cordobeses. Velasco utiliza picados y contrapicados en encuadres sobrecogedores. Composiciones donde las personas dan la medida de la auténtica magnitud de los daños materiales, llenando al mismo tiempo de vida el desolador laberinto de casas derruidas. Unas tomas excepcionales que, si no llegan a ser usadas por la propaganda nacional para atacar la masacre republicana sobre una zona civil⁷, seguramente no hubieran visto la luz, ya que hasta entonces el control de la información gráfica en el bando rebelde fue muy estricto y casi siempre evitaba mostrar vistas duras de la lucha. Hoy, su enorme calidad y modernidad colocan el reportaje de Velasco a la altura de los mejores reporteros de toda la contienda.



FIG. 10. Fotografía desconocida. Mujeres rapadas como castigo por su ideología republicana son obligadas a posar realizando el saludo fascista en el patio del Ayuntamiento de Montilla. 1936. Cópia al gelatinobromuro. Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque.

El perfecto epílogo al fin de la guerra en Córdoba es captado por el fotoperiodista local, muy probablemente espía nacional en Madrid durante todo el cerco a la capital (González, 2021), **Adolfo Torres Barrionuevo** (Córdoba, 1889 – Madrid, 1957), quien retrata a Franco en su primera visita a la ciudad el 25 de abril de 1939. Este nos ha legado una icónica imagen de una abarrotada plaza de las Tendillas, corazón urbano de la capital, saludando brazo en alto al dictador. El fin del conflicto trajo, también al periodismo, detenciones, fusilamientos, la depuración de profesionales, la incautación de fotografías o la destrucción de los archivos por los propios fotógrafos por miedo a su utilización como herramienta de represión por el régimen franquista. Documentos históricos de nuestro país de un valor incalculable que ya se han perdido para siempre.

Referencias bibliográficas

- CHECA, Antonio (2010), *Historia de la Prensa en Córdoba*, Córdoba, Asociación de la Prensa de Córdoba y Diputación Provincial.
- GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2021), «Adolfo Torres, fotoperiodista y espía cordobés», diario *Córdoba*, 12/12/2021; <https://www.diariocordoba.com/cordoba-ciudad/2021/12/12/adolfo-torres-fotoperiodista-espia-cordobes-60547614.html> [consulta 1/05/2023].
- DE LAS HERAS, Beatriz (2017), *Imagen y guerra civil española. Carteles, fotografía y cine*, Madrid, Síntesis.
- MASPERO, François (2022), *Gerda Taro. La sombra de una fotógrafa*, Madrid, La Fábrica.
- MORENO, Francisco (1985), *La Guerra Civil en Córdoba, 1936-1939*, Córdoba, Alpuerto.
- NAMUTH, Hans y Georg RESINER (1986), *Spanisches tagebuch 1936*, Berlín, Nischen.

- PENCO, Fernando (2010), «Una sorprendente foto de Namuth», en la página web *Capa en Córdoba*; <http://www.capaencordoba.com/pdf/namuth.pdf> [consulta 1/1/2022].
- SÁNCHEZ, Juan Miguel (2022), «El olvidado archivo fotográfico conservado entre versos», *El País*, 6/4/2022; <https://elpais.com/cultura/2022-04-06/el-olvidado-archivo-fotografico-conservado-entre-versos.html> [consulta 1/9/2022].
- SÁNCHEZ, Juan Miguel y María OLIVEIRA (2014a), *Fotoperiodismo y República*, Madrid, Cátedra.
- (2014b), «La actividad fotográfica durante la Guerra Civil a través de las fichas de filiación de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (1936-1939)», *Anales de Documentación*, 17/1, 17 pp.
- WHELAN, Richard (2003), *Robert Capa, la biografía*, Madrid, Aldeasa.
- YÁÑEZ, Miguel Ángel (1997), *Historia general de la fotografía en Sevilla*, Sevilla, Sociedad Monar-des / Sociedad de Historia de la fotografía.

Los viajes fotográficos de Antoni Amatller: historia de un fotógrafo *amateur*

Antoni Amatller's photographic travels: history of an amateur photographer

Carmen Perrotta
Santiago Alcolea Blanch

Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona

RESUMEN

La producción de Antoni Amatller se enmarca en la fotografía *amateur* española de finales del siglo XIX y principios del XX. Figura destacada de la burguesía industrial catalana, empleó la cámara fotográfica para generar un relato gráfico vinculado al excursionismo, llegando a ser miembro fundador de una de las primeras asociaciones de fotógrafos de España. Su pasión por el medio fotográfico queda reflejada en su archivo, custodiado por la Fundación Amatller, pero también en su residencia de Barcelona, donde estaba ubicado su estudio fotográfico.

Palabras clave: Fotografía, fotógrafo, Amatller, excursionismo, turismo, viajes.

ABSTRACT

Antoni Amatller's production is part of Spanish amateur photography of the late 19th and early 20th centuries. A prominent figure of the Catalan industrial bourgeoisie, he used the camera to generate a graphic report linked to hiking, becoming a founding member of one of the first associations of photographers in Spain. His passion for the photographic medium is reflected in his archive, guarded by the Amatller Foundation, but also in his residence in Barcelona, where his photography studio was located.

Keywords: Photography, photographer, Amatller, hiking, tourism, travel.

Antoni Amatller Costa, hijo único de Antoni Amatller Ràfols y Eulàlia Costa Julià, nace el día 14 de abril de 1851 en Barcelona. El 1 de febrero de 1871 se casa con Cándida Cros Circuns, con la que tendría dos hijas, Gabriela, fallecida en 1872 a los pocos meses de nacer, y Teresa (1873-1960). Debido a distintas circunstancias, el matrimonio decidió separarse en 1877 y la custodia de Teresa recayó en su madre hasta la edad de siete años, momento en el cual pasó al otro progenitor. Padre e hija convivieron durante tres décadas, hasta que el 10 de febrero de 1910 el empresario chocolatero fallecía a causa de una bronconeumonía.



FIG. 1. Antonio Cavilla, *Antoni y Teresa Amatller vestidos de marroquí* (Tánger, 1903), IAAH.

En relación a su trayectoria profesional, Antoni Amatller había estado al frente del negocio familiar durante treinta y ocho años. Con el cumplimiento de la mayoría de edad había viajado por Francia y Suiza para completar su aprendizaje, visitando las industrias chocolateras más innovadoras del momento. A partir de los conocimientos adquiridos, pudo plantear la construcción de una nueva fábrica, inaugurada en 1878 en San Martín de Provensals (Barcelona), que contaba con maquinaria francesa y alemana de última generación. El éxito alcanzado por este nuevo proyecto industrial se debió a la innovación en materia de producción y a unas excelentes campañas de *marketing*, en las que se sitúa la colaboración con artistas de renombre como Alfons Mucha (1860-1939) o Apel·les Mestres (1854-1936). Gracias a su visión de futuro, Amatller se convirtió en uno de los principales fabricantes españoles del sector, con una extensa red de distribución por todo el país, formando parte de aquel segmento productivo que impulsó la revolución industrial en Cataluña.

La afición a la fotografía plasmada en un edificio: la Casa Amatller de Barcelona

La compra, por parte de Antoni Amatller, del edificio del paseo de Gracia de Barcelona proyectado por Antoni Robert (1828-1878) en 1875, conllevaría, a partir de 1898, a una remodelación integral del inmueble. Esta última iría a cargo del destacado arquitecto modernista Josep Puig y Cadafalch (1867-1956).

La fachada del edificio es quizá uno de los elementos más elocuentes de la reforma, ya que en ella se incorporaron una serie de esculturas alegóricas que remitían a los intereses del propietario. La afición de Amatller por la fotografía se plasmó en la presencia del medio busto de



FIG. 2. Arxiu Mas, *Estudio fotográfico de la casa Amatller* (neg. C-B-15, 1902), IAAH.

un fotógrafo, de una pareja de perros representados en el acto de destapar una cámara y de otro aparato fotográfico introducido en la zona central de un escudo.

Además, la remodelación incluyó un espacio que remite, de una manera aún más explícita, a dicha afición: el estudio fotográfico¹. Se trata de un aspecto de sumo interés, ya que nos presenta a un fotógrafo *amateur* que quiso ir más allá y aproximarse a aspectos propios de la fotografía profesional. En relación a su configuración interna, se trataba de un espacio amplio y diáfano con cubierta de pendiente muy pronunciada y soportada por unas espectaculares cerchas escalonadas, con grandes tornapuntas y cabezas de viga cortadas en forma de peces y monstruos. Siguiendo el modelo de los estudios de retratos, este espacio incorporaba una claraboya cenital que, juntamente con una ventana trigeminada en la fachada, permitía la iluminación integral del espacio facilitando la práctica fotográfica.

Una pequeña mesa con su silla de brazos, una estufa de leña, una vitrina para objetos diversos, dos grandes marcos con fotografías del propio Amatller y diversas obras de arte completaban la decoración del espacio. Una puerta en un ángulo de la pared opuesta a la fachada daba acceso al estudio y una segunda puerta, en el otro extremo de esta pared, permitía en-

1 La Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH) conserva documentació original vinculada a la família Amatller: llibres de contabilitat, material epistolar, factures, etcètera. Parte de este material se encuentra actualmente en fase de catalogación. En el caso concreto del estudio fotográfico, se conserva la autorización del Ayuntamiento de Barcelona expedida el 31/05/1899 (doc. núm. 231, IAAH) y varias facturas relacionadas con los talleres que colaboraron en la configuración del espacio.

trar en la zona destinada al revelado de negativos. El espacio en cuestión no incluía fondos pintados, con los que sí contaban los estudios profesionales, una cuestión que Amatller solventaba mediante el empleo de telas de distintas tipologías².

Como ya se ha remarcado, el estudio fotográfico contaba con la presencia de objetos de su propia colección, siendo el coleccionismo otra de sus principales aficiones. En este sentido, cabe destacar que en un momento determinado los dos intereses –fotografía y coleccionismo– se movieron en la misma dirección, llevando a la adquisición de piezas enmarcadas en el pictorialismo catalán. Es este el caso de la *Virgen María* (ca. 1900, núm. reg. IAAH-717) de Ramir Lorenzale Rogent (1859-1917), del *Busto de gitana* de Wenceslao Miralles (1896-1906), adquirido el 27 de junio de 1908 en la Sala Parés de Barcelona por 100 pesetas (núm. reg. IAAH-718), o de las piezas tituladas *De bon matí* y *Virgen* (ca. 1909, núm. reg. IAAH-756 y IAAH-757) de Miquel Renom (1870-1950)³. En ningún caso su colección se caracteriza por la amplia presencia de este tipo de obra, ya que se enfoca más hacia otros lenguajes artísticos, pero es sin duda un dato interesante para tener una imagen global del Antonio Amatller coleccionista y fotógrafo.

Antoni Amatller, fotógrafo *amateur* y excursionista

El deseo de coleccionar algunas piezas fotográficas contemporáneas había sido precedido, como ya se ha dicho, por el propio ejercicio de la práctica fotográfica. No tenemos ninguna pista sobre cómo Amatller se inicia en dicha práctica, lo que sí quedan documentadas son una serie de inversiones en herramientas fotográficas, una de ella realizada en septiembre de 1888 por valor de 838 reales, para adquirir «aparatos de fotografía» (*Diario*, 15 de septiembre de 1888). Su situación económica privilegiada le permitió, sin duda, optar por la adquisición de los mejores equipos y materiales procedentes de ámbitos como Londres o París. Esa cuestión se refleja de nuevo en los libros de contabilidad de su empresa, en donde, en febrero de 1892, aparece otro gasto de 1 141,92 reales: «J. F. Shew de Londres por la recomposición máquina fotográfica y nuevos aparatos para ella» (*Mayor*, 5 de febrero de 1892).

Antoni Amatller no era simplemente uno de los muchos burgueses catalanes que disfrutaban del binomio excursionismo-práctica fotográfica, y su presencia en la Sociedad Fotográfica Española (SFE) de Barcelona, constituida en 1883 y considerada una de las primeras entidades de estas características a nivel nacional, demuestra el prestigio que llegó a tener en dicho sector⁴. La noticia en la que se recoge la presencia de Amatller en la junta directiva de la entidad, en calidad de vicepresidente, se encuentra en *El Noticiero Universal* (28/1/1891, p. 3)⁵. En este sentido, la prensa de la época es imprescindible para seguir la pista a la entidad.

2 En este sentido sirvan como ejemplo los retratos que Antoni Amatller tomó a su hija Teresa alrededor de 1900-1910, ya que en ellos se puede apreciar el empleo de telas de distintos tonos.

3 En la documentación de época consta además la compra de 24 fotografías (145,00 pesetas), sin mención del contenido, y la incorporación de una vista de la iglesia de Queralbs (1908, núm. reg. IAAH-720) donada por su amigo y fotógrafo Pau Audouard Deglaire (1856-1918).

4 Sobre la fundación de la entidad, véase: *Diario de Barcelona*, 04/12/1883, p. 14 171.

5 En el periódico en cuestión se afirmaba: «Han quedado aprobados los estatutos, que se someterán al examen del gobierno civil, de la Sociedad Fotográfica Española. La junta directiva provisional la forman los señores don Matías Muntadas, presidente; don Antonio Amatller, vicepresidente; don Antonio García Escobar, secretario; y los señores don Jaime Ferrán, don Pablo Audouard, don Enrique Alexander y don Jaime Subirá. Como puntos de subscripción para los nuevos socios se han designado los establecimientos de los señores Rus, Busquets, Grau, “El Arte Moderno”, Audouard y compañía y Agustí [...]». En el caso de Antonio García Escobar (1861-1920), según la información trasladada en la *Ilustración Ibérica* (22/11/1890, p. 747), se trataba de un personaje con formación militar

En efecto, *La Dinastía* recoge información sobre su sede de la Rambla de San José número 35 (15/8/1891, p. 2), que iba a sustituir la de la Casa Gibert de la plaza de Cataluña (Tió i Sauleda, 2007: 201), o sobre la publicación del segundo número del boletín de la entidad (7/9/1891, p. 2). Sabemos también que de mayo a julio de 1891 la SFE celebró su primera exposición (Tió i Sauleda, 2007: 201) a raíz de la cual Amatller recibiría su primera medalla (núm. inv. IAAH-619).

Entre los primeros reportajes realizados por el industrial podemos citar el que pone en marcha en Ripoll y sus alrededores y que divulga en *La Ilustración Artística* de septiembre de 1891 (p. 581), dos meses después de la celebración del concurso de la SFE. Del reportaje en cuestión se publicaron concretamente vistas del Monasterio de Santa María, de la iglesia de San Pedro, del Hospital Municipal y de la plaza-mercado. Dichas vistas se presentaron al lector bajo el título *Recuerdos de Ripoll* y se referenciaron como «Fotografías instantáneas facilitadas por D. A. Amatller». De estas imágenes se conservan actualmente algunos negativos y las respectivas copias a la albúmina, reunidas en un álbum titulado «Vistas Instantáneas A. A.» (núm. reg. IAAH-666, 30 vistas en total).

En 1891 se sitúan también algunos itinerarios peninsulares surgidos del deseo de incrementar su colección de arte y que conllevaron a la producción de nuevas tomas de enclaves enmarcados en localidades como Sevilla, Jerez, Granada y Córdoba.

Como buen cosmopolita, Amatller mantuvo contactos con fotógrafos de otras nacionalidades. De hecho, según la información divulgada en publicaciones de la época, fue miembro de la Society of Amateur Photographers of New York (SAPNY), la cual le otorgó una medalla en 1894 a raíz de su participación en la Séptima Exposición Anual (núm. inv. IAAH-620). El *Anthony's Photographic Bulletin* (1894, pp. 136-137, 172), una de las principales revistas decimonónicas de fotografía de Estados Unidos, nos traslada que la obra ganadora fue «Manoeuvres of Spanish Cavalry» y que esta se expuso, juntamente con las del resto de participantes, en la sede de la American Fine Art Societies de la calle 57 de Nueva York (16-29 de abril). Sin embargo, según el *American Journal of Photography* (1894, pp. 225-230) la obra premiada llevaba el título de «Manoeuvres of Spanish Artillery»⁶.

Volviendo a las páginas del *Anthony's Photographic Bulletin*, en ellas se afirma que la muestra en cuestión podía ser calificada como la más extensa realizada en el país, y se citaba la participación del Boston Camera Club, de la Photographic Society of Philadelphia y de otros fotógrafos estadounidenses y extranjeros. Se trató sin duda de una exposición realmente importante en la que, de las 1361 propuestas recibidas, fueron escogidas solo 753. Según *The New York Times* (25/3/1894, p. 13) el certamen fue una ocasión de encuentro entre *amateurs* y profesionales, destacando la presencia de figuras consolidadas como la de Napoleon Sarony

que se había convertido en fotógrafo de la empresa Rus, documentando, por ejemplo, las maniobras del ejército en Calaf, y que se convirtió, en 1900, en el director de *El Graphos* de Madrid. Jaime Ferrán i Clúa (1863-1929), médico de profesión, practicaba también la fotografía y se había dedicado a divulgar ciertos aspectos de la técnica (véase: Tió i Sauleda, 2007).

- 6 El catálogo de la exposición nos traslada la presencia de cuatro obras de Amatller (p. 14): «Manoeuvres of Spanish Cavalry» (126), «Manoeuvres of Spanish Artillery» (127), «Staff of Spanish Army» (128) y «The Market Place, Catalonia» (129), tratándose posiblemente, en este último caso, de la vista del mercado de Ripoll divulgada en 1891. El artículo «The Seventh Annual Joint Exhibition» del *American Journal of Photography* (1894, pp. 225-226), enumeraba, además, los requisitos necesarios para la aceptación de las obras (ser inéditas y pasar el filtro del jurado), aportando algunas críticas: «[...] There was little or nothing upon the walls to show the chance visitor any of the great strides and progress made of late in the field of photography [...]. An award of medals to this class of prints is apt to give the uninitiated an impression that they represent the highest development of photography, an opinion which fortunately is by no means the case [...]».



FIG. 3. Antoni Amatller, *Manoeuvres of Spanish Artillery* (ca. 1894), IAAH.

(1821-1896). Gracias al listado de los asistentes, sabemos que los únicos españoles participantes fueron Amatller y Enrique Alexander (*Anthony's Photographic Bulletin*, 1894, p. 172)⁷. Este último participaría con la obra titulada «Homeward Bound», también galardonada (*The New York Times*, 25/3/1894, p. 13)⁸.

En 1895, un año después de la celebración del citado certamen, Amatller y su hija emprendieron otro viaje, esta vez por Italia, produciendo un nuevo e interesante reportaje fotográfico. La datación de dicho viaje ha sido posible gracias a la información introducida en los libros de contabilidad de la fábrica, en donde constan unos registros en liras, y por un cartel electoral presente en una fotografía, en el que aparece el nombre de Pilade Mazza (1855-1910), candidato a las elecciones romanas del 26 de mayo de 1895.

Se trata sin duda del primer gran reportaje fotográfico de Amatller, por volumen de material producido, fuera de España, en el que se documentaron ciudades como Venecia, Bolonia, Roma, Nápoles y Pompeya. San Marco, Castel Sant'Angelo o los restos de la ciudad de Pompeya fueron captados por la cámara de Amatller bajo aquel halo de monumentalidad intrínseco en los vestigios del pasado. Paralelamente, lo más íntimo de la capital partenopea, con su bu-

7 No es casual que la pareja de fotógrafos participara en el certamen, ya que, además de ser ambos miembros de la SFE, también lo eran, desde diciembre de 1896, del Centre Excursionista de Catalunya (CEC).

8 Según *The New York Times*, las obras premiadas se expusieron bajo los siguientes números: 127 en el caso de Amatller (respaldando la información publicada en el *American Journal of Photography*) y 108B en el caso de Alexander.



FIG. 4. Antoni Amatller, *Vista del templo de Minerva en el Fórum de Nerva de Roma* (1895), IAAH.

llicio y sus fachadas repletas de ropa tendida al sol, completaba el rico repertorio fotográfico itálico. Es evidente que los intereses de Amatller hacia los bienes patrimoniales influyeron en la configuración de sus reportajes, aunque hay que remarcar cierta sensibilidad hacia lo humano, una cuestión que le llevó a captar costumbres y oficios, ensalzando y dignificando a los sujetos retratados⁹.

Volviendo al tema del asociacionismo, este podía considerarse una vía para tejer relaciones con otros fotógrafos y estar al día sobre cuestiones técnicas o posibles certámenes, una ventaja muy clara a los ojos de Amatller, quien entraría a formar parte también de la Association Belge de Photographie (ABP). En el legado documental del fotógrafo no se conservan elementos que remitan a dicha asociación, pero, consultando los boletines de esta última, nos encontramos con la publicación de una de sus fotografías bajo el título «Une lagune à Venise» (*Bulletin*, 1898, p. 337), tratándose de una imagen tomada en el citado viaje a Italia de 1895¹⁰. En realidad su afiliación como socio se había dado en 1897 (*Bulletin*, 1897, p. 81), antes de realizarse dicha publicación, y se prolongaría hasta 1904 (*Bulletin*, 1904 p. 237). Del vínculo

9 En cuanto a materiales y formatos, el archivo del IAAH custodia un conjunto bastante importante de negativos y positivos sobre vidrio y una colección más modesta de positivos sobre papel. Los formatos de las placas de vidrios son los siguientes: 9 x 12 cm, 8 x 10 cm; estereoscópicos 4,5 x 10,5 cm y 6 x 13 cm. Además, se conservan algunos autocromos. Cabe destacar que la documentación de dicho fondo se encuentra aún en fase de desarrollo.

10 Dicha imagen había sido tomada en la ciudad italiana en junio de 1895 y realizada a partir de una placa de vidrio 9 x 12 cm (neg. D-109_prov., IAAH).



FIG. 5. Antoni Amatller, *Vista de la calle Xaguin de Tánger* (1903), IAAH.

existente con la ABP se conserva también otra medalla (núm. reg. IAAH-618) que no presenta ninguna fecha o información adicional.

A los reportajes que el industrial iba realizando en Cataluña, aprovechando excursiones y veraneos, se fueron sumando las tomas enmarcadas en ulteriores viajes europeos, como el de Reino Unido de 1897 o el de París de 1900, en este último caso con el fin de visitar la Exposición Universal¹¹.

En 1903 los Amatller se plantearon salir de Europa y explorar tierras africanas. Para alcanzar dicho territorio cruzaron Andalucía, embarcando en el puerto de Cádiz con destino a Tánger. El interés hacia el enclave marroquí respondía, sin duda, a aquel gusto por el orientalismo, muy extendido en la época, que se refleja también en las imágenes que el mismo fotógrafo captó por el sur de España.

En 1904 padre e hija organizaron un nuevo viaje, esta vez para recorrer algunas zonas europeas: desde Barcelona se desplazaron hasta Viena y desde la capital austriaca se trasladaron primero a Francia y finalmente a Suiza. Las etapas del viaje quedan reflejadas en tomas como las del Castillo de Blois o de la Mer de Glace.

¹¹ Según la correspondencia, los Amatller realizaron distintos viajes a París: en 1904, 1905 y 1907. En 1907, además, volvieron a Italia, dejando constancia del desplazamiento mediante otra serie fotográfica.

El año siguiente los Amatller volvieron a salir desde Barcelona, esta vez, hacia otro destino exótico: Turquía.

En este caso eligieron una de las rutas ofrecidas por el Orient Express: salida desde París con paradas en Múnich, Viena, Budapest, Belgrado, Sofía, Filipópolis y Adrianópolis. Del paso de la cámara de Antoni Amatller por Viena quedan como testimonio algunas tomas, igual que en el caso de Budapest. La documentación fotográfica producida después de poner los pies en Turquía es variada e incluye desde los principales monumentos a escenas de la vida cotidiana. Algunas imágenes nos indican, además, que ampliaron el itinerario inicial, saliendo de Estambul y visitando Bursa. Esta serie de vistas, de producción propia, fue incrementada mediante la adquisición de una colección de albúminas producidas por los estudios Pazyan y Abdullah Fréres¹². La estancia en Estambul duró diez días, después de los cuales retomaron el Orient Express, pasando esta vez por Budapest, Praga, Dresde, Berlín, Frankfurt y acabando nuevamente en París, dejándonos ulteriores vistas del recorrido.

Gracias a la documentación epistolar sabemos que Amatller visitó nuevamente Andalucía en 1908, y que generó nuevos repertorios fotográficos. La primera etapa fue Sevilla, para visitar la feria de abril, desde donde se desplazó hasta el complejo arqueológico de Itálica; la segunda, Granada, y la tercera, Córdoba. A partir de las fechas de la correspondencia, se puede deducir que las fotografías de Salamanca y Toledo las realizó al final de este viaje, durante la vuelta a Cataluña¹³. Cabe destacar, además, que los desplazamientos por la península ibérica incluyeron algunas rutas portuguesas que se enlazaban con las españolas. De hecho, la correspondencia recibida en Lisboa y Oporto nos permite afirmar que los Amatller viajaron a Portugal en mayo de 1908, visitando y fotografiando enclaves de Leiria, Mealhada y Batalha.

Finalmente, el último gran viaje de Antoni Amatller fue el de Egipto de 1909, realizado solo un año antes de su muerte. Se trata de un viaje muy prolífico desde el punto de vista de la producción de material fotográfico, ya que en su marco se generaron alrededor de dos centenares de imágenes, entre negativos y positivos sobre vidrio. Al material fotográfico se le añade documentación de tipo textual que nos permite contextualizar correctamente el viaje: un diario escrito por María Mercedes Garí, acompañante de Teresa Amatller, el texto de una conferencia de 1910, a la cual se hará referencia luego, la guía utilizada para planificar las rutas y el material epistolar.

En cuanto al viaje, sabemos que comenzó el 4 de febrero de 1909 y que su duración fue de seis semanas. El 5 de febrero embarcaron desde Marsella a bordo del *Malwa* y tras cuatro días de navegación llegaban al Puerto de Said. Los primeros siete días de excursión los dedicaron a visitar la capital y sus alrededores. Posteriormente se dirigieron a Jartum mediante la compañía Thomas Cook & Son. A la frontera con Sudán llegaron en tren, un trayecto que duró veintiocho horas, y finalmente desde Alejandría cogieron el barco con el que llegaron a Venecia el 17 de marzo.

Una cuestión destacable de la producción de Amatller, que enlaza con las tendencias que en aquel momento conjugaban fotografía y turismo, es el empleo de la cámara estereoscópica, una opción que daba la posibilidad de generar un tipo de imagen que permitía revivir el via-

12 Esa práctica se había dado también en su viaje a Italia, en donde había adquirido una serie de albúminas de Giorgio Sommer (1834-1914) sobre las piezas del Museo Arqueológico de Nápoles. A la compra de fotografías se sumó la adquisición de piezas de vidrio para ampliar su colección de arte, un hecho recurrente en el marco de sus viajes.

13 El paso de los Amatller por Madrid en 1908, del cual no se conserva ninguna fotografía, pero sí correspondencia, se configura, probablemente, como una etapa más de este viaje.



FIG. 6. Antoni Amatller, *Bazar del cobre en Shari'a en-Nahhasi, El Cairo* (1909), IAAH.

je, una y otra vez, de una forma totalmente inmersiva. De esta manera, después de regresar a Barcelona, podían rememorar y compartir visualmente la experiencia vivida con familiares y amigos. Además, la voluntad de poner en común dicha experiencia itinerante empujó a Teresa Amatller a dar dos conferencias en el CEC, sobre los viajes a Turquía y a Egipto, ilustradas con fotografías tomadas por su padre.

Como ya se ha remarcado, excursionismo y fotografía solían configurar un binomio bastante usual entre la clase adinerada catalana, y el caso de la familia Amatller no sería una excepción. Estas dos actividades se consideraban un medio para implementar el conocimiento, mediante la performatividad, y habían entrado a formar parte de los nuevos hábitos de una clase social con un alto poder adquisitivo que, como parte de las dinámicas del turismo emergente, podía permitirse el lujo de adquirir cámaras y viajar con ellas. La elevada capacidad económica les permitía, además, experimentar con técnicas que resultaban poco rentables para los fotógrafos profesionales, pero muy llamativas para los *amateurs*, como es el caso del autocromo. De hecho, igual que Carles Fargas y Bonell (1912-1938), otro empresario chocolatero y excursionista, Amatller se atrevió también con esta primera técnica fotográfica en color.

Sobre la vinculación de Antoni Amatller con la práctica del excursionismo, cabe destacar que, además de ser socio del CEC desde 1896, en 1906 consta como miembro vocal de la Junta

Directiva de la entidad (*Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1913, p. 303)¹⁴. Asimismo, algunas de sus fotografías se emplearon para ilustrar textos de los boletines de dicha entidad, redactados por autores de renombre, como es el caso de «Iconografía de la portada de Ripoll» de Josep Gudiol Cunill (1872-1931) (*Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1909, pp. 105-110, 130-133, 137)¹⁵.

Coincidiendo con su muerte, la entidad le dedicaría el siguiente recordatorio:

[...] El día 10 murió D. Antoni Amatller, fiel seguidor de todas nuestras tareas, individuo que formó parte de la Junta Directiva de nuestro Centro; hombre de corazón y de inteligencia, gran animador de nuestra tierra y de las bellas artes, con quien siempre se podía contar para todo lo que fuera en provecho y beneficio de nuestra patria y de nuestra cultura artística. Aficionado a la Arqueología y a las excursiones y viajes, había ido coleccionando gran número de valiosos y notables ejemplares que iba recogiendo y guardando cuidadosamente en su palacio¹⁶. (*Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1910, p. 93).

Sin duda, la figura de Amatller encarna muchos de los aspectos que caracterizaron a los miembros de la clase adinerada de la época, los que se definirían como *nouveau riche*. Su colección de arte no es una herencia familiar, sino una consecuencia de un acto inicialmente circunstancial, para decorar su nueva casa del Paseo de Gracia acorde con su estatus social y económico, y que luego alcanzaría una dimensión mucho más consistente gracias al asesoramiento de figuras clave del sector patrimonial de la época. No destacó como coleccionista de piezas fotográficas, pero, como ya se ha relatado, el interés tan profundo hacia la fotografía hizo que visitara galerías de arte para hacerse con algunas piezas de pictorialistas destacados de la Cataluña de la época. En lo relativo a su propio legado fotográfico, a través de su cámara fue capaz de captar de manera excelente los enclaves de interés que visitaba, la gente y costumbres con las que se iba relacionando, siempre desde el respecto a la alteridad de culturas alejadas de la propia. Sus reportajes dejan además testimonio de aquella manera de viajar de la burguesía barcelonesa de principios a siglo XX, enmarcada en un turismo cada vez más en auge.

Bibliografía

- ALCOLEA BLANCH, Santiago (2021), *La Casa Amatller: el cor de Barcelona*, Barcelona, Viena Editorial.
- ALCOLEA BLANCH, Santiago y Christina GULDAGER (2019), *Egipte 1900. El viatge dels Amatller a la terra dels faraons*, Barcelona, Serper.
- American Journal of Photography*, vol. xv, New York, THOS. H. Mc Collin, 1894.
- Anthony's Photographic Bulletin*, vol. xxv, New York, E. & H. T. Anthony & Co. Publishers, 1894.
- Association Belge de Photographie (1897-1904), *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*, vols. XXIV-XXXI, Bruxelles, Émile Bruylant.
- Centre Excursionista de Catalunya (1907-1913), *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, vols. XVII-XXIII, Barcelona, L'Avenç.

14 Fue miembro de dicha Junta hasta enero de 1908, año en el cual se registra un cambio en la estructura administrativa y la baja de Amatller como vocal.

15 Sus imágenes se publicaron en los siguientes números: 154 (1907) p. 334; 171 (1909) pp. 105, 107, 109; 172 (1909) pp. 130, 131, 132, 133, 137; 173 (1909) pp. 163, 164, 170, 171, 172; 174 (1909) pp. 198, 199, 202, 203, 205, 206, 207, 209.

16 Traducción de los autores, texto original en catalán.

Diario de Barcelona, 04/12/1883.

El Noticiero Universal, 28/01/1891.

Ilustración Ibérica, 22/11/1890.

La Dinastía, 15/08/1891 - 07/09/1891.

La Ilustración Artística, 14/09/1891.

PERROTTA, Carmen (2015), «Fotografiar el arte en el siglo XIX: entre fruición lúdica y visión científica», *Revista Sans Soleil – Estudio de la imagen*, 7, pp. 210-220.

Society of Amateur Photographers of New York (1894), *Catalogue of the seventh annual exhibition of the Society of Amateur Photographers of New York*, New York, Society of Amateur Photographers of New York.

The New York Times, 25/03/1894.

TIÓ I SAULEDA, Salvador (2007), «Ferran i Paulí: la instantaneidad en fotografía», *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, vol. VIII, pp. 51-269.

En colores naturales. Fotografía tricroma en España. El caso del procedimiento Jos-Pe

In natural colors. Trichrome photography in Spain. The case of the Jos-Pe procedure

Laura Covarsí Zafrilla

Conservadora-restauradora e investigadora del patrimonio fotográfico, Barcelona

RESUMEN

La aparente inexistencia de fotografías tricromas en las colecciones de nuestro país nos llevaba a pensar que estos procedimientos no tuvieron aplicación. Sin embargo, el descubrimiento de un retrato del premio nobel Santiago Ramón y Cajal supuso un cambio en esta idea y el inicio de la presente investigación. El hallazgo me llevó a estudiar fuentes diversas, como las cartas entre un fotógrafo aficionado y la empresa Jos-Pe (1924-1943) en Hamburgo; las revistas especializadas en torno a 1927 y 1930 o la exclusiva colección de fotografía en color de inicios del siglo XX de un conservador en Oxford. Estas fuentes han confirmado la presencia comercial del proceso Jos-Pe en España entre 1925 y 1930, además de ofrecer información sobre el procedimiento, las dificultades de la práctica o el valor comercial de los equipamientos. También hemos conocido la verdadera recepción del proceso entre los fotógrafos profesionales y las interesantes polémicas que generó la validez del término «fotografía en color».

Palabras clave: Jos-Pe, Ibero Foto Color, Heinrich Dücker, Santiago Ramón y Cajal, fotografía tricroma, fotografía cromógena, Mariano Ricart, Kâulak, Dye Transfer, imbibición de colorantes.

ABSTRACT

The apparent nonexistence of trichrome photographs in the collections of our country led us to think that these procedures had no application. However, the discovery of a portrait of the Nobel Prize winner Santiago Ramón y Cajal marked a change in this idea and the beginning of this research. This discovery led me to study various sources, such as letters between an amateur photographer and the Jos-Pe company (1924-1943) in Hamburg; specialized magazines around 1927 and 1930 or the exclusive collection of colour photography from the early 20th century of a curator in Oxford. These sources have confirmed the commercial presence of the Jos-Pe process in Spain among 1925 and 1930, in addition to offering information about the procedure, the difficulties of the practice, the commercial value of the equipment... We have also learned about the true reception of the process among professional photographers and the interesting controversies it generated around the validity of the term «colour photography».

Keywords: Jos-Pe, Ibero Foto Color, Heinrich Dücker, Santiago Ramón y Cajal, trichrome photography, chromogenic photography, Mariano Ricart, Kâulak, Dye Transfer, Dye Imbibition.

En el primer cuarto de siglo xx se produce la evolución definitiva de los procedimientos fotográficos en color, pero sobre todo se desarrolla su comercialización. Al margen del conocido éxito de los *autochromes*, en este panorama aparecen otros procesos que, aplicando los principios de la tricromía, mejorarán la reproducción de imágenes en color en libros y revistas impresas.

Pero no todos estos procesos fotográficos tricromos tuvieron la misma aplicación. Algunos de ellos se emplearon para obtener fotografías en color sobre papel, demandadas por otro tipo de clientes, un mercado de menor alcance: el fotógrafo aficionado y el cliente de los estudios fotográficos. Un producto exclusivo, sobre todo si hablamos del retrato, más accesible a partir de los años veinte tras la resolución de algunos impedimentos tecnológicos, como la ampliación de la sensibilidad espectral de las emulsiones fotográficas a todo el espectro visible¹ o el disparo simultáneo de las tres matrices de impresión para evitar los errores de paralaje². Algunos de estos procedimientos son el Pinatype (1903-1921), Sanger Shepherd (1900-1915) o Dye Transfer (1946-1994) (Penichon, 2013).

Entre 2017 y 2019 trabajé e investigué sobre el fondo Jakob Merkelbach en la colección del Rijksmuseum de Ámsterdam. Esta colección consta de 208 fotografías. Casi treinta fueron realizadas con un proceso fotográfico tricromo inventado en Hamburgo denominado Jos-Pe, en uso entre 1924 y 1943, principalmente en algunas zonas de Europa central y con aplicación en el campo de la fotografía sobre todo profesional. El procedimiento Jos-Pe es en sí un sistema completo de obtención de imágenes en color que incluye desde la cámara hasta el material necesario para obtener una copia en color sobre papel.

La idea de investigar sobre el procedimiento Jos-Pe en España tiene su origen en una investigación anterior (Covarsí, 2022), y en la curiosidad por descubrir cuál fue la recepción y aplicación real de procedimientos como este entre profesionales y aficionados de la fotografía en nuestro país.

En el año 2018 asistí a una conferencia sobre procedimientos fotográficos en color en The National Archives, Kew, organizado por The Institute for Conservation (ICON), y allí, el conservador y coleccionista Nicholas Burnett nos mostró ejemplares de su colección. De entre ellos, tres me interesaron especialmente: dos reproducciones de lienzos del pintor sevillano José Rico Cejudo, datados en 1926 (FIG. 1), y un retrato firmado por el estudio Dücker en Sevilla (FIG. 2). El aspecto de las tres copias era similar al de las copias Jos-Pe con las que ya estaba trabajando en Ámsterdam. En este momento no podía estar segura de que fuera el mismo procedimiento, pero las características eran muy similares. El nombre de Dücker surgiría años más tarde en otro contexto.

Poco después, gracias a la advertencia de Laia Foix, conservadora del archivo histórico del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC), descubro por primera vez documentación acerca de este procedimiento, generada y publicada en España. Jos-Pe aparece mencionado

1 Gracias a Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898) se amplió la sensibilidad espectral de las emulsiones fotográficas. En 1874 descubre que incorporar ciertos colorantes, como la coralina y la eosina, a la emulsión, ayuda a ampliar su sensibilidad más allá del azul, hacia los anaranjados. Aparecen entonces las emulsiones ortocromáticas y más tarde las pancromáticas, sensibles a todos los colores del espectro visible, al incorporar rojo de etilo y otras cianinas.

2 A pesar de que Louis Ducos du Hauron (1837-1920), Charles Cros (1842-1888) o Frederic Eugene Ives (1856-1937) ya patentaron cámaras para fotografía en color basadas en el disparo simultáneo, no fue hasta más tarde, en los años veinte, cuando se comercializaron modelos de este tipo de manera más amplia. Los modelos más usados por los fotógrafos, en el primer cuarto de siglo xx, disparaban tres negativos de manera consecutiva gracias a respaldos deslizantes como en los modelos diseñados por Adolf Miethe y fabricados por Bermpohl & Co., Berlín, lo que provocaba pequeños errores de paralaje en la imagen.



FIG. 1. Reproducción de una pintura de José Rico Cejudo, probablemente realizada con una técnica de imbibición de colorantes. Ca. 1926. Colección Nicholas Burnett, Oxford.



FIG. 2. Retrato de estudio probablemente realizado con una técnica de imbibición de colorantes. Ca. 1926. Colección Nicholas Burnett, Oxford.

en el trabajo *El fondo personal de Mariano Ricart Fontanet*, de Albert Burgués y Alexis Belmonte (2015) donde se describe el contenido del fondo documental personal del fotógrafo aficionado catalán, Mariano Ricart, cuya documentación custodia el IEFC. Entre esta documentación no se encuentran fotografías tomadas por Ricart pero sí muchos folletos, facturas, notas tomadas a mano, recortes, referencias, etcétera. Al parecer, estaba muy interesado en los procedimientos fotográficos en color y nombres como Jos-Pe, Pinatype, Flexichrome, Bermpohl, Miethe o Meister Lucius aparecen entre la documentación.

Ricart mantuvo una estrecha relación con la empresa Jos-Pe. Encontramos en su fondo 24 cartas datadas entre junio de 1930 y marzo de 1936 entre Ricart y la empresa ubicada en Hamburgo. Gracias a esta correspondencia es posible entender qué tipo de relación comercial establecía la empresa con el cliente: leemos cómo Ricart solicita información sobre sus productos y la empresa le envía folletos. Adquiere una cámara Jos-Pe y más tarde, el 17 de julio de 1930, hace una reclamación acerca de los desperfectos de los espejos interiores de la misma: «Muy Sres. míos. Recibí la mercancía, que es conforme. Sírvanse contestarme si puedo mandarles la pieza que lleva los 2 espejos de mi aparato Jos-Pe. Una, para que pueda restaurar sus caras, que están algo empañadas o borrosas, faltándoles la consiguiente nitidez. Sírvanse indicarme lo que costará, el tiempo que estarán en devolvérmelo y en qué forma desean que les haga dicho envío». La empresa Jos-Pe le recomienda comprar una nueva cámara antes que sustituir los espejos interiores.

A través de las cartas sabemos también que una empresa española compró la licencia a Jos-Pe para distribuir en el país, de forma exclusiva, sus productos, tanto cámaras como material fotográfico, y que es a esta empresa a la que Ricart debe dirigirse para adquirir el material. El último contacto data del 3 de marzo de 1936. En julio de 1936 comienza la Guerra Civil en España. Podemos suponer que este es el motivo por el que la comunicación se detiene.



FIG. 3. Retrato de Santiago Ramón y Cajal realizado por la compañía Ibero Foto Color, Madrid. Fotografía tricroma sobre papel, probablemente realizada con una técnica de imbibición de colorantes. Ca. 1925. Colección Jordi Barón, Barcelona.

Como ya he mencionado, en esta documentación se hace referencia a la empresa que adquirió los derechos de explotación de la patente Jos-Pe en España. Su nombre es Ibero Foto Color. Paradójicamente, entre toda esta documentación no hay ninguna carta remitida por esta empresa, ya que, cuando Ricart les solicita material, la empresa ya ha cerrado³. De este modo sabemos que la empresa, en mayo de 1930, ya no existe. En una carta posterior, Ricart se dirige a otra empresa llamada Fotocolor, dirigida por Manuel Illera de la Cuesta. Suponemos que se trata de una empresa heredera de la anterior.

El nombre de Ibero Foto Color vuelve a surgir cuando, el 1 de febrero de 2021, aparece en la cuenta de Instagram de Jordi Barón⁴ un retrato de Santiago Ramón y Cajal⁵, en color, con características muy similares a las de las copias Jos-Pe con las que había trabajado (FIG. 3). Solicité a Jordi consultar la fotografía y comprobé que efectivamente el acabado de la superficie, el registro de los

tres positivos, era muy similar al de las fotografías de Merkelbach realizadas con el procedimiento Jos-Pe. Este retrato incluye un sello seco en la parte inferior derecha, en el que puede leerse: Ibero Foto Color, S.A.

Jordi Barón llama entonces mi atención sobre un artículo que ha podido consultar, en el que el nombre Ibero Foto Color aparece. En la revista *El Progreso Fotográfico*, en los números publicados en junio y octubre de 1927, se reproduce un intercambio de cartas entre la empresa Ibero Foto Color y el reconocido fotógrafo Kâulak.

La primera carta publicada la firma Antonio Cánovas de Castillo, también apodado Kâulak, en junio de 1927, sintiéndose aludido tras oír algunos comentarios en su entorno. Se hablaba de una empresa, recientemente establecida en Madrid, que afirmaba que arruinaría a los estudios más famosos del país⁶, entre los que se encontraba Kâulak, ofreciendo a sus clientes retratos en color, un producto muy novedoso en este ámbito.

3 Fondo «Mariano Ricart», Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Carta firmada el 2 de octubre de 1930.

4 Ver: @baron_fotografia [Jordi Barón] http://www.instagram.com/baron_fotografia [consulta: diciembre de 2023].

5 El neurólogo Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) también fue el autor de uno de los manuales de fotografía en color de referencia en lengua castellana, publicado en 1912 con el título *Fotografía de los colores, bases científicas y reglas prácticas*, y donde daba cuenta de procesos sustractivos y aditivos que él mismo practicó.

6 «[...] hará poco más de un año, me llevaron a mi casa *la noticia*. El estruendo de un reclamo formidable ofreciendo a los fotógrafos sueldos increíbles, brindando con la subscripción de unas acciones para cierto negocio gigantesco y otra porción de invitaciones, promesas y profecías. Provenía todo del descubrimiento de la fotografía en color y de su explotación en España.

Amo tanto a la fotografía, me interesa tanto cuanto a la fotografía se refiere, que tuve un alegrón. Sincera, cordialmente, aun sin conocer a ninguno de los que se decía que introducían el negocio, hice votos porque triunfasen. Si

Kâulak desacredita este negocio defendiendo que la fotografía en color, tal y como ellos la venden, «fotografía en colores naturales»⁷, no existe⁸. Kâulak llama a su trabajo meras «pruebas coloreadas». Con ello, el fotógrafo defiende que solo se podrá llamar fotografía en color al procedimiento en el que el soporte que se coloque en la cámara sea capaz de registrar los colores que se muestran en el cristal esmerilado de la cámara, es decir, material fotográfico cromógeno. De alguna manera, Kâulak estaba en lo cierto. Este material no aparecerá en el mercado hasta los años treinta, Kodachrome en 1935 y Agfacolor en 1936. En estas fechas tempranas de la fotografía en color, las copias solo podían ser obtenidas tras un largo y complejo proceso de transferencia de tres positivos monocromos o matrices de impresión obtenido a través de filtros coloreados en la cámara (Covarsí, 2022). La cámara no registra en ningún momento todos los colores del espectro visible de manera simultánea en un mismo soporte.

Por alusiones, la empresa en cuestión, Ibero Foto Color (la empresa con la que Ricart trató de mantener contacto comercial en 1930), responde a la carta de Kâulak. Manuel Illera, delegado de Ibero Foto Color, invita a Kâulak a hacerse retratar con el método Jos-Pe para demostrarle que «no retocan sus negativos y reproducen el color de la mejor manera posible» (Illera, 1927).

Kâulak responde de nuevo, que no tiene mayor interés: «Y nada más, porque reitero que no quiero discutir, ni para defender a la fotografía ‘en negro’, a la que el señor Illera pone ‘verde’, para enaltecer la ‘morada’... *Quod scripsi scripsi*» (Cánovas, 1927b).

Gracias a Salvador Tió, pude consultar el registro mercantil de la empresa Ibero Foto Color. Ahí podemos ver las fechas de su creación, septiembre de 1925, y también confirmar que la empresa Ibero Foto Color compró la patente a Jos-Pe para explotarla, tal como dice el registro, «en España, Portugal y sus colonias». También conocemos los nombres de los dueños de la empresa y sus profesiones: «Ricardo Blasco de Villanueva, profesor; Manuel Illera de la Cuesta, ocupado; José Roger y Segala, jornalero; Otto Gebers Von Finte, viajante y Enrique Dücker, fotógrafo».

Como indica el registro mercantil de la empresa, Dücker, el fotógrafo con estudio en Sevilla, del cual Nicholas Burnett posee una fotografía en color y que pude ver en 2018 en Londres, resultó ser unos de los socios fundadores de Ibero Foto Color.

hubiesen necesitado de mí, les habría ayudado de todo corazón y desinteresadamente. En fin: sin tener nada que ver con la flamante *novedad*, en un principio fui de los que la jalearon, augurándola resultados, en todos sentidos, brillantes...

Pero mi predisposición a su favor sufrió un golpe terrible. Pronto me enteré de que los corredores y propagandistas del negocio terminaban inevitablemente sus habilidosos panegíricos añadiendo, al enseñar las primeras pruebas en color, una frase completamente innecesaria, y que a mí me pareció de muy mal gusto.

Mostraban las pruebas, y frunciendo de repente el ceño, con el gesto que los médicos adoptan para desahuciar a uno, terminaban su peroración pronunciando una sentencia:

–Como ustedes comprenderán –deslizaban al oído de los deseados *accionistas*–, esto matará a X, a Z y a H. Y sin más ni más decretaban la ruina, el fallecimiento de las tres o cuatro casas más importantes de Madrid...

Un amigo mío, entristecido porque fuese yo uno de los muertos, se atrevió a preguntar:

–Pero... ¿también morirá K.?

–A ese –le respondieron–, por de pronto le pondremos las peras a cuarto, y, no le quepa a usted duda, acabaremos por apoderarnos de su clientela...» (Cánovas, 1927).

7 Una traducción literal del término en inglés «natural colors» empleado en la literatura especializada de la época y por la gran mayoría de empresas europeas y americanas que trabajaban con procedimientos fotográficos en color.

8 «Digo más: por donde se va, no se va a ninguna parte, ni superponiendo tres imágenes ni combinando tres mil. La primera fotografía de color *verdad* que se consiga será una positiva directa y única» (Cánovas, 1927).

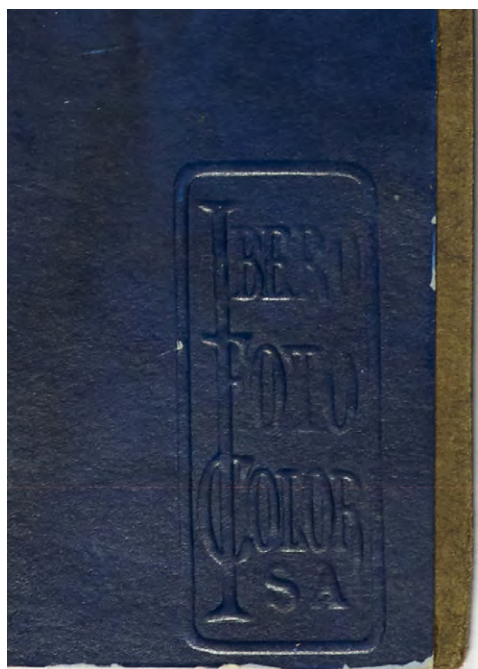


FIG. 4. Sello seco con el nombre de la compañía Ibero Foto Color S.A. en el borde inferior derecho de un retrato de mujer perteneciente al Centro de la Imagen de la Diputación de Girona (INSPAI), probablemente realizado con una técnica de imbibición de colorantes. Número de referencia: IF 1194813.

De Heinrich Dücker Delles no conocemos muchos datos biográficos. Sabemos que nació en 1884 en Alemania y que probablemente se trasladó a Zaragoza en 1914. Abrió su primer estudio en esta ciudad en 1918 en la calle Alfonso I, número 28. En 1925 aparece como fundador de Ibero Foto Color en las actas de registro de la empresas. Parece que, tras traspasar su estudio en Zaragoza a Jalón Ángel en el año 1926, abre estudio en Huesca en la calle Coso, número 27. El nombre de Martín Luesma Vallestín también aparece asociado a este estudio en estas fechas. Se formará con él y se hará cargo del estudio a partir de 1930.

Dücker, atraído quizás por la Feria Iberoamericana de 1929, abre un estudio en Sevilla en 1927. Aparece en el anuario *España en la mano. Anuario ilustrado de la riqueza industrial y artística de la nación* anunciando su estudio en la calle Marqués de Tablantes (hoy calle Baños), número 64, ofreciendo un método «prodigioso» para tomar fotografía en color: «Fotografías directas e instantáneas en colores naturales. Invento prodigioso. Visiten estudio fotográfico y exposición sin compromiso. Concesionario

exclusivo de la Ibero Foto Color S.A. de Madrid». Entre el año 1929 y el 1933, según menciona el *Anuario general de España Bailly-Baillière-Riera*, ocupa el antiguo estudio fotográfico de los Beauchy, en la calle Rioja, 22, de Sevilla, e inmediatamente después, entre 1933 y 1939, dirige el estudio de Kaulak, después de su fallecimiento. Dücker muere en Alemania en 1957 (Instituto de la Cultura y de las Artes [ICAS]) (VV.AA., 1986).

A pesar de consultar diferentes colecciones españolas y latinoamericanas⁹, me ha sido imposible localizar más de siete ejemplares realizados con el procedimiento Jos-Pe: tres de ellos pertenecen a la colección de Nicholas Burnett (Oxford), probablemente todos ellos de autoría de Heinrich Dücker; un retrato de Ramón y Cajal en la colección de Jordi Barón (Barcelona), con sello de Ibero Foto Color; otro retrato de una desconocida en la colección del INSPAI (Girona) (FIG. 6), también de Ibero Foto Color, y una más que pude adquirir en 2020, realizada en el estudio de Dücker en Sevilla. En julio de 2023 se vendió en internet un retrato de Encarnita Marzal, también realizado por Ibero Foto Color, hasta la fecha, en la colección de Jordi Barón, Barcelona.

Quizás, si el conocimiento sobre este tipo de procedimiento tricromo se extiende entre conservadores y coleccionistas, puedan aparecer otros ejemplares en otras colecciones. Para facilitar

9 CDIS (Santander), Museu Marítim de Barcelona, Institut d'estudis Fotogràfics de Catalunya (Barcelona), Biblioteca Nacional (Madrid), Archivo Histórico de la Diputación de Barcelona, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, INSPAI (Girona), Fototeca de la Universidad de Sevilla, Fototeca Municipal de Sevilla, CRDI (Girona), Agrupación Fotográfica de Catalunya, Cdf (Uruguay), Museo Soumaya (México), Biblioteca Nacional de Uruguay, Biblioteca Nacional de Argentina.

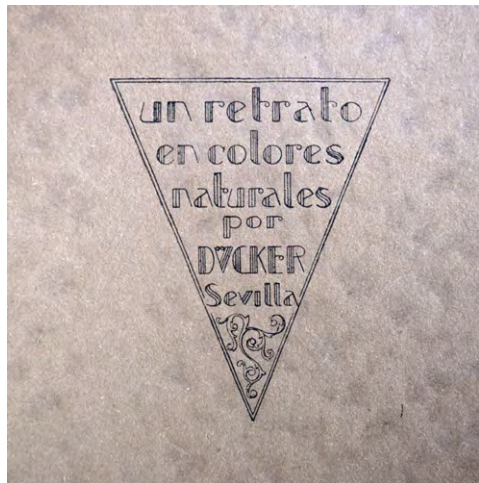


FIG. 5. Sello seco con el nombre de Dücker en la carpeta que protege un retrato de estudio, probablemente realizado con una técnica de imbibición de colorantes, perteneciente a la Colección de Nicholas Burnett, Oxford. Ca. 1926.



FIG. 6. Retrato de mujer perteneciente al Centro de la Imagen de la Diputación de Girona (INSPAI), probablemente realizado con una técnica de imbibición de colorantes. Número de referencia: IF 1194813.

esta tarea, a continuación encontrarán una guía para la identificación de copias producidas con este procedimiento.

Claves para la identificación de una copia realizada con el procedimiento Jos-Pe

Descripción: imagen positiva en color en soporte de papel, obtenida a través de transferencia de colorantes desde tres matrices de impresión positivas con soporte de vidrio o de plástico.

Cronología: 1924-1943.

Resolución de la imagen: debido a la complejidad del proceso, los bordes de los objetos o sujetos retratados pueden aparecer difusos. Es posible ver desajustes en los registros, y especialmente en los bordes de objetos claros podremos ver la superposición de los tres colores (azul, magenta, amarillo). En los márgenes, si la copia no llegó a recortarse, podremos ver la superposición de las tres transferencias con más claridad.

Tonalidad y saturación: las revistas de la época criticaban el procedimiento Jos-Pe por producir copias apagadas, con poca luminosidad y colores no muy vivos. Los rojos y azules pueden ser intensos en áreas de un solo tono uniforme, sin embargo, otras zonas donde más colorantes coincidan, generarán áreas de tonalidades menos definidas. Puede confundirse con una fotografía monocroma coloreada a mano.

Soporte principal: el papel será grueso y pesado, como un papel fotográfico baritado de doble peso. La casa Jos-Pe también comercializaba papeles más finos. Es importante mencionar que cualquier papel fotográfico fijado, es decir, introducido en un baño fijador donde se eli-

mina la plata de la emulsión, podría utilizarse como soporte para este procedimiento y otros similares, aunque probablemente no se obtuviesen los mismos resultados que con un papel fabricado para este proceso, debido a la diferencia en la composición de la capa de gelatina que recibe la imagen.

Estructura del papel: el papel está constituido por tres capas: papel, capa de barita (sulfato de bario) y gelatina, en este orden. La capa de gelatina es la capa que recibe la imagen, en este caso, transferencia de colorantes desde las matrices de impresión.

Soporte secundario: atendiendo a los gustos de la época, muchas de ellas aparecen montadas en un cartón secundario, especialmente de color grisáceo, verdoso grisáceo o azul grisáceo. Estos tonos son comunes en productos vendidos a clientes en los estudios fotográficos de los años veinte y treinta.

Características de la superficie: normalmente presentará un acabado mate o semimate. Es posible aplicar barnices para hacer más brillante la imagen, pero no es frecuente.

Retoque: es habitual observar en la superficie retoque realizado con bisturí o herramienta similar, para retirar materia de la superficie y dejar ver el blanco de la capa de barita y así aclarar zonas que quedaron oscuras (ver «Tonalidad y saturación»). Estos retoques pueden apreciarse más fácilmente cuando usamos luz especular para analizar la superficie. También es frecuente encontrar retoque con color aplicado con un pincel o un lápiz.

Análisis instrumental: Bajo microscopio podremos ver en la capa de la imagen restos de los colorantes no disueltos, pequeñas partículas de colores (azul, amarillo o magenta), ya que estos colorantes se vendían en polvo y no siempre se disolvían completamente.

El análisis con fluorescencia de rayos X (XRF) nos dará información de los elementos inorgánicos que conforman las capas: soporte de papel (Fe, Ca) y capa de barita (Br, S), pero no encontraremos presencia de metales habituales en otros procedimientos fotográficos químicos, ya que la capa de la imagen está formada únicamente por colorantes orgánicos embebidos en una capa de gelatina endurecida.

Pueden consultarse más ilustraciones que ayudan a identificar fotografías realizadas con esta técnica en el artículo Covarsí (2022).

Referencias bibliográficas

- BURGUÉS, Albert y Alexis BELMONTE (2015), *El fondo personal de Mariano Ricart Fontanet*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Facultad de Biblioteconomía y Documentación.
- CÁNOVAS, Antonio (1927a), «Cartas de Madrid», *El Progreso Fotográfico*, 84, pp. 122-128.
- (1927b), «Contestando a una carta de Madrid», *El Progreso Fotográfico*, 88, pp. 126-227.
- COVARSI, Laura (2022), «The Jos-Pe process in the Jacob Merkelbach collection at the Rijksmuseum of Amsterdam», *Color culture and science*, 4/1, pp. 16-23.
- ILLERA, Manuel, (1927), «Contestando a una carta de Madrid», *El Progreso Fotográfico*, 88, pp. 225-226.
- Instituto de la Cultura y de las Artes de Sevilla (ICAS) (2 de julio de 2021), «El Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones adquiere un álbum de 56 imágenes de Sevilla tomadas por Enrique Ducker», en <https://icas.sevilla.org/noticias/el-sahp-adquiere-el-album-sevilla-que-contienen-ilustraciones-fotograficas-de-enrique-ducker-delles> [Consulta: octubre de 2023].
- PENICHON, Sylvie (2013), *Twentieth-Century Color Photographs: Identification and Care*. Los Ángeles, Getty Conservation Institute.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1912), *Fotografía de los colores, bases científicas y reglas prácticas*, Madrid, Moya.

Registro Mercantil de Madrid. Ibero Foto Color. N. 5365. 25 de marzo de 1926.

VV.AA. (1927), *España en la mano. Anuario ilustrado de la riqueza industrial y artística de la nación: año 1927*, Madrid, B. Álvarez y Álvarez.

VV.AA. (1933), *Anuario general de España (Bailly-Bailliere-Riera); comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial*, Barcelona, Bailly-Bailliere y Riera.

VV.AA. (1986), *Historia de la fotografía en España. 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

Fotogrametría aérea: imágenes inéditas de la cuenca del Ebro en los años veinte

Aerial photogrammetry: Ebro River Basin unpublished images in the 1920s

Félix Peláez Villar

Responsable de Medios Gráficos de la Confederación Hidrográfica del Ebro, Zaragoza

Francisco Perla Mateo

Técnico en Gestión Documental. Asesor-consultor de la Confederación Hidrográfica del Ebro, Zaragoza

RESUMEN

La Confederación Hidrográfica del Ebro encargó en 1926 el primer trabajo de fotogrametría aérea a gran escala en España. Este proyecto impulsó la creación de la Compañía Española de Trabajos de Fotogrametría Aérea. En esta comunicación se determinan quiénes fueron los fundadores de la Compañía y los métodos y equipos que utilizaron. El fotoplano fue el producto estrella del denominado Vuelo del 27. Sacamos ahora a la luz imágenes aéreas inéditas de la zona de Reinosa y del vuelo sobre el río Cinca realizado en 1928 y 1929, y otras ya publicadas pero apenas difundidas, de las ciudades de Zaragoza y Lérida. Próximos a cumplirse los cien años de aquellos vuelos pioneros, estas imágenes continúan siendo útiles a día de hoy.

Palabras clave: Fotografía aérea, fotogrametría, CETFA, Confederación Hidrográfica del Ebro, aviación.

ABSTRACT

In 1926, Ebro River Basin Authority commissioned the first large-scale aerial photogrammetry work in Spain. This project promoted the creation of the Compañía Española de Trabajos de Fotogrametría Aérea. This paper determines who the founders of the Company were and the methods and equipment they used. The photoplane was the flagship product of the so-called Flight of 27. We are now bringing to light unpublished aerial images of Reinosa area and of the flight along Cinca river carried out in 1928 and 1929, and other photographs already published but barely disseminated, of the cities of Zaragoza and Lérida. With the 100th anniversary of those pioneering flights approaching, these images are still useful today.

Keywords: Aerial photography, photogrammetry, CETFA, Ebro River Basin Authority, aviation.

La fotografía aérea permite reconocer los cambios en el paisaje que no figuran todavía en un mapa. Como en una máquina del tiempo, veremos paisajes desaparecidos que, más allá de la evocación de algo que ya no existe, aportan numerosos datos para estudios actuales, como la transformación de la masa forestal, la ubicación de antiguas construcciones, la evolución de las comunicaciones o los cambios de los cursos de agua.

Esta comunicación repasa la historia de la colaboración entre la Compañía Española de Trabajos de Fotogrametría Aérea (CETFA) y la Confederación Hidrográfica del Ebro (CHE). Nos aproximaremos a las personas que realizaron el primer trabajo de fotogrametría aérea a gran escala en España. Descubriremos quiénes lo hicieron y qué medios utilizaron. Y sacaremos a la luz imágenes que hasta hace poco han permanecido empaquetadas tal y como se entregaron, que no fueron utilizadas en el trabajo final o que formaron parte del trabajo de muestra que ofrecieron a la CHE, primer organismo creado en el mundo para la gestión del agua por cuencas hidrográficas.

Historia de la fotogrametría aérea

Etimológicamente, la fotogrametría es la medida de lo que se escribe o dibuja con luz.

Desde los primeros tiempos de la fotografía se pensó en ella para el trazado de mapas. En 1849 Aimé Laussedat fue el primero en usar fotografías terrestres con fines topográficos, mediante el proceso llamado «iconometría». En 1855, Nadar (Gaspard Felix Tournachon) consiguió realizar la primera fotografía aérea¹ desde un globo cautivo. El propio Laussedat experimentaría desde 1858 con fotografías realizadas con cometas y globos, aunque sin éxito para sus fines cartográficos (University of British Columbia). El desarrollo de la aviación en las primeras décadas del siglo XX, catalizado por la Primera Guerra Mundial, supuso el despegue de la fotografía aérea y su uso para la confección de planos.

El vuelo del 26

El 1 de octubre de 1926, al mediodía, un aeroplano sobrevuela Zaragoza a muy poca altura. Se trata de un avión tripulado por el capitán de Ingenieros, señor Aguirre y el del cuerpo Jurídico Militar señor Ansaldo, que había salido de Madrid a las diez y media para la obtención de un plano de la ciudad mediante fotogrametría aérea. Realizaba el trabajo de muestra ofrecido a la Confederación Hidrográfica del Ebro para el levantamiento de planos mediante un novedoso procedimiento (*Heraldo de Aragón*, 1926: 1).

En el Archivo de Confederación hay 15 copias positivas de 24 x 30 cm con vistas aéreas de la ciudad de Zaragoza que podrían corresponder a aquel trabajo de muestra. Cubren el curso del río Ebro desde el puente del ferrocarril (hoy puente de la Almozara) hasta el puente de Hierro, la zona del Casco Antiguo y parte del río Huerva. También se muestra parte del Canal Imperial en Torrero².

A la sesión de clausura de la II Asamblea de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro (CSHE), del 27 de noviembre de 1926, asisten los aviadores que por la tarde se reunirán con el Comité Técnico de la Confederación para planear la campaña foto-aérea de levantamiento de planos. Así lo expresaba Ruiz de Alda: «Estamos sumamente satisfechos por trabajar en gran escala en la obra más grande de España, que es la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro. En su realización irán juntas las dos cosas de mayor porvenir: Riegos y Aviación» (*La Voz de Aragón*, 1926: 3).

- 1 Para ello, primero preparó una placa de colodión húmedo en el suelo, ascendió con ella en globo, tomó la fotografía e inmediatamente reveló la placa en el suelo. Este engorroso procedimiento impidió una expansión de la fotografía aérea en ese momento. El proceso solo se simplificó con la introducción de placas secas en la década de 1870.
- 2 Una de estas imágenes apareció en la revista de la CSHE de julio de 1927 bajo el título «Zaragoza: Cabezo de Buena-Vista y parque nuevo» (Sada, 1927: 18). En la revista *Aragón* de septiembre de 1930, del Sindicato de Iniciativa y Propaganda (SIPA), se utilizó otra de ellas como imagen de portada (1930: 161).

¿Quiénes eran estos aviadores?

Julio Ruiz de Alda y Miqueleiz (7/10/1897 – 22/8/1936), capitán de Artillería, había realizado, entre enero y febrero de 1926, la travesía del Atlántico entre Palos de la Frontera y Buenos Aires a bordo del hidroavión Plus Ultra, primer vuelo entre Europa y América del Sur con un solo aparato. Era toda una estrella de la época.

Augusto Aguirre Vila (1898 – 21/11/1936) era capitán de Ingenieros. Coincidió con Julio Ruiz de Alda en el curso de observadores de aeroplano convocado en marzo de 1922 (1922: 1089). Posteriormente estuvieron destinados en Marruecos, donde realizaron el levantamiento de las cartas por fotogrametría aérea de las zonas de Yebala, Gomara, Alto Kebir y Alto Lucus, destacando el levantamiento del plano de Alhucemas (Ruiz de Alda, Aguirre y Vila, 1923: 6).

Juan Antonio Ansaldo Vejarano (24/06/1901 – 20/04/1958) era un destacado piloto militar, condecorado con la Cruz Laureada de San Fernando por una acción realizada en marzo de 1924 durante la guerra de Marruecos.

Jorge Loring Martínez (12/10/1889 – 22/09/1936). Ingeniero de Caminos, piloto y empresario constructor de aviones. En 1921 inauguró la primera línea aérea española entre Sevilla y Larache. También fabricó en sus talleres modelos del autogiro de Juan de La Cierva.

Todos ellos, junto con **José María Ansaldo Vejarano** (25/03/1899 – 21/12/1983), también piloto militar y hermano de Juan Antonio, constituyeron la CETFA en Madrid el 25 de abril de 1927³. Ruiz de Alda sería el primer presidente de la Compañía y Aguirre, consejero delegado y director gerente. El capital social inicial fue de 500 000 pesetas. En julio de 1928 se aprobó un aumento de capital a 1 500 000 pesetas.

El encargo de la Confederación Hidrográfica del Ebro, el primero de este tipo realizado a gran escala en España, fue lo que les decidió a fundar la empresa.

Los trabajos para Confederación

Recién creada la Confederación el 5 de marzo de 1926, para su director técnico Manuel Lorenzo Pardo era imprescindible contar con la cartografía para planificar los trabajos hidráulicos. La producción cartográfica realizada por el Instituto Geográfico y Catastral (IGC) estaba muy atrasada en la cuenca del Ebro. De las 214 hojas del mapa topográfico a escala 1 : 50 000 que afectan a la misma, únicamente 31 estaban publicadas (Valentí, 1929: 1).

El producto estrella encargado a CETFA fue el fotoplano a escala 1 / 10 000. Se trataba de un trabajo sintético que contenía todos los datos geométricos proporcionados por el IGC y la toponimia completa con la expresiva adición de la morfología fotográfica (Lorenzo Pardo, 1930: 130).

En el Archivo de Confederación se conservan de este denominado «Vuelo del 27», 655 fotoplanos positivos⁴ de dimensiones 50 x 70 cm y 659 fotoplanos negativos de 47 x 67 cm. El mayor número de negativos es debido a la existencia de referencias repetidas con la indicación «mala» o «inutilizada».

3 En escritura otorgada ante el notario D. Pedro Menor y Bolívar, nº 194 de su protocolo. Registro Mercantil de Madrid, Hoja número 5576.

4 Recientemente se han identificado diferencias en la capa topográfica de algunas de las copias positivas, que evidencian que hay versiones distintas de fotoplanos que tienen la misma referencia.

Para su realización había que tomar series de fotografías aéreas con suficiente superficie de solape, de manera que un solo fotoplano se componía con unas 30 imágenes.

De estas imágenes se conservan más de 24 000 negativos de nitrato de celulosa de 24 x 30 cm y sus correspondientes copias positivas. En estos momentos se está trabajando en su instalación y posterior digitalización.

Las zonas cubiertas por estos fotoplanos corresponden al curso del río Ebro desde Rincón de Soto (La Rioja) hasta el Delta del Ebro (Tarragona), el río Aragón desde el embalse de Yesa (aún sin construir), el río Cinca desde Aínsa hasta su desembocadura, gran parte de los ríos Arba de Luesia y Arba de Biel, parte del río Gállego y las zonas correspondientes a los Riegos del Alto Aragón. Todos los fotoplanos cubren una superficie de 13 422 km², lo que supone el 15,6 % del territorio de la demarcación hidrográfica del Ebro [FIG. 1].

Con la finalidad de poner en valor esta joya cartográfica, en junio de 2023 se han publicado las digitalizaciones de los fotoplanos en un visor de mapas en <https://iber.chebro.es/sitebro/sitebro.aspx>, compartiéndolo asimismo con cualquier visor compatible a través de un servicio de mapas.

Para la ordenación, comprobación de los trabajos contratados y gestión de tan ingente cantidad de información, CETFA trabajó codo a codo con el Servicio de Cartografía de la Confederación, formado en su mayor parte por personal proveniente del IGC. Su responsable fue Carlos Valentí de Dorda, ingeniero geógrafo del IGC y capitán de Artillería. Como ingeniero auxiliar estaba Martín Sada Moneo, ingeniero de Montes y Geógrafo. Los topógrafos fueron Ricardo San Millán Martín (IGC), Joaquín Casas Vierna (IGC), Francisco Cirujeda Gayoso, Juan Antonio Pelayo Hore y Ángel Ubieto Coarasa. Como auxiliar de cartografía trabajó Juan José Yubero Pérez (IGC).

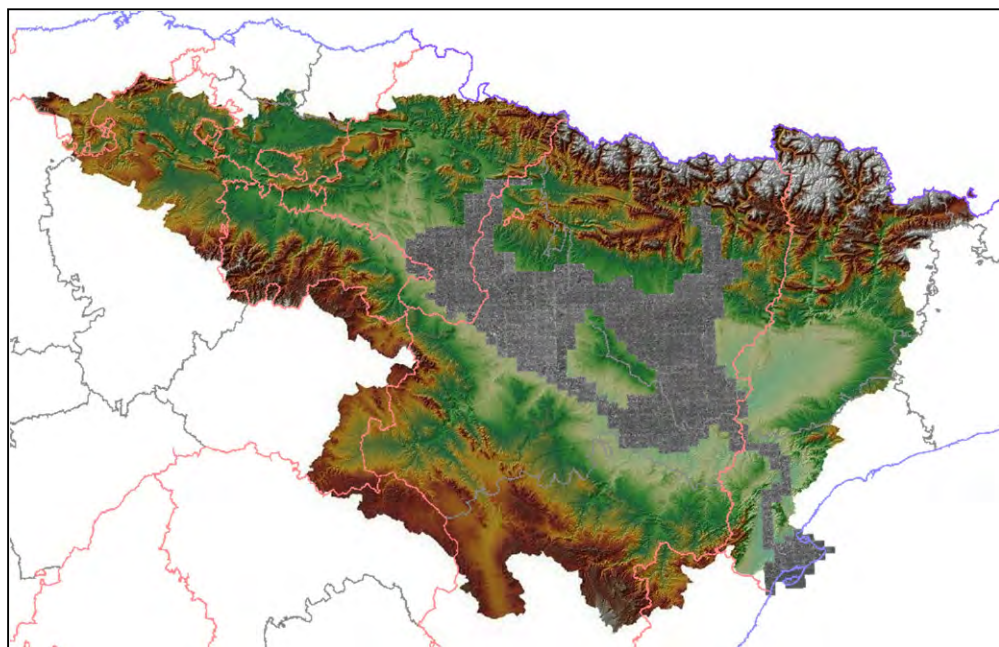


FIG. 1. Superficie de la cuenca del Ebro cubierta por los fotoplanos (SITEbro).

La plantilla se completaba con «un reproductor» (1928c: 86). Como auxiliar fotógrafo adscrito al Servicio de Cartografía y positivista de planos figuraba Alejandro Otegui Vicandi, el primer fotógrafo profesional que trabajó para Confederación (Peláez y Perla, 2021). Hay constancia de que la Sección Gráfica de la CHE realizaba «las reproducciones del copioso y valiosísimo archivo de clichés fotogramétricos» (Lorenzo Pardo, 1930: 172). Por tanto, parece suponer que, además de su trabajo realizando fotografías, colaboró en dichas tareas de reproducción, aunque no se ha podido documentar de manera concreta.

Los medios utilizados por CETFA

La primera dirección de la Compañía fue Fuencarral 55, 2º Izquierda, de Madrid, aunque su centro de operaciones eran los Talleres Loring y su aeródromo, situados en Carabanchel Alto, al lado del aeródromo militar de Cuatro Vientos.

En octubre de 1927 el periodista Darío Pérez describía así las oficinas: abarcaban una extensión de 520 metros cuadrados distribuidos en tres salas de delineación, salas de revelado de películas para el que se emplean cuatro cubetas de 350 litros cada una, almacén, archivo de ordenación y conservación de negativos, positivos, restituidos y planos, un pequeño laboratorio de tirada de positivas con velógrafo automático y secadores de corrientes de aire eléctrica donde se abrillantan las positivas fotográficas. Trabajaban 23 delineantes y cuatro fotógrafos (Pérez, 1927: 2). En 1929 tenemos referencia de que de los vuelos se encargaban seis pilotos y cinco observadores (Ansaldó, 1929: 121).

En la publicación de 1928 *La aviación española* se indicaba que los laboratorios instalados *ad hoc* habrían requerido la construcción expresa de casi todo el material necesario, lo que se llevó a cabo en su mayor parte según proyecto de Augusto Aguirre en los talleres de Carabanchel Alto propiedad de Jorge Loring (1928e: 79).

La cámara y el restituidor

Las principales características de los aparatos fotográficos aéreos son: fijeza de la distancia focal, objetivos de gran luminosidad y obturadores muy rápidos (1924: 732).

Las cámaras utilizadas por CETFA en los vuelos realizados para la Confederación fueron de fabricación alemana. En octubre de 1927, Darío Pérez nos cuenta que «La Sociedad no lleva funcionando más que meses, desde primeros de año, y sus directores efectúan viajes frecuentes a los centros de producción extranjeros, especialmente alemanes, aplicando inmediatamente a sus talleres el fruto de estos estudios» (Pérez, 1927: 2).

En 1929, se usaban «siete cámaras fotográficas de tipos distintos (cámara métrica Aerotopograph, gran cámara “Zeiss”, tipo C. 10 Zeiss⁵, etc.)» (Ansaldó, 1929: 121).

Para la obtención de las fotografías con las que se generaron los fotoplanos, está muy documentada la utilización de la «gran cámara Zeiss» de distancia focal de 50 cm⁶. Utilizaba un rollo de película de 100 m de largo y 24 cm de ancho que permitía hacer unos 320 negativos de tamaño 24 x 30 cm.

Este tipo de cámaras se situaban de manera vertical sobre una abertura existente en el suelo del avión. Para evitar la trepidación producida por el motor y el movimiento del avión, se apoyaba en

5 Con la denominación Zeiss C/10a existía un toposeriógrafo (Reihenbildner) de focal 50 cm y formato 18 x 18 cm. No hay constancia de su uso en los trabajos realizados para la CHE.

6 Sus características se pueden consultar en Sada (1927: 20-21) y Valentí (1929: 8-9).

una suspensión que, en el caso de la gran cámara Zeiss, utilizaba sistemas de resortes en forma de estrella. Su peso era de 21 kilos sin el almacén de películas y 34 con él (Torroja, 1924: 205).

Para la restitución⁷ de las fotografías, los aparatos existentes en 1927 no servían para negativos del gran tamaño y distancia focal empleados (Sada, 1927: 21), por lo que Augusto Aguirre diseñó un restituidor vertical autofoco, construido en los talleres Santiago Sánchez Quiñones (1928e: 79). En 1929 había ya «siete aparatos restituidores construidos en España según proyectos de la Compañía» (Ansaldo, 1929: 121).

Los aviones utilizados en los trabajos de Confederación

Los aeroplanos «serán de escasa potencia, gran visibilidad, poca velocidad y gran radio de acción» (CETFA, 1931: 8). Se trataba de biplanos, por su mayor estabilidad, con una velocidad de 120 a 160 km/h, con una carga útil de entre 350 y 450 kg, un radio de acción de 4 a 5 horas de vuelo y un techo de 6000 m. Debían poder aterrizar a pequeña velocidad y el tren de aterrizaje debía ser muy fuerte, habida cuenta de los aeródromos de tierra de la época y de que era frecuente aterrizar en cualquier campo para solucionar una avería. Se trataba de aviones biplaza con la cabina de operador amplia y preparada para la fotografía (Ruiz de Alda, 1923: 11).

En una entrevista realizada a José María Ansaldo poco antes de su fallecimiento en diciembre de 1983, al hablar de su trabajo en CETFA dice: «Empecé a volar en un avión Avro de motor rotativo, que tiraba aceite por todos lados. El aceite nos tapaba el objetivo de la máquina, por lo que algunas fotos salían defectuosas»⁸ (Gómez Santos, 1984: 20).

El primer avión documentado propiedad de la Compañía era un Breguet A-12 Bis⁹, matrícula M-CBAB, fabricado en España y matriculado el 10 de noviembre de 1927 (1928b: 8). Fue baja en CETFA el 25 de mayo de 1929 por haber pasado al Servicio de Aviación Militar (Boletín Oficial, 1929b: 225).

Matriculado entre julio y octubre de 1928, hay constancia de otro Breguet 14-A n. 293, M-CEAA [FIG. 2] (Boletín Oficial, 1929 a: 20-21).

Sabemos también del uso de dos Avro 594 Avian III¹⁰. Conocemos la matrícula de uno de ellos, M-CDAD [FIG. 3], porque aparece en unos escasos fotogramas filmados en octubre de 1928 durante la exposición agrícola organizada en Lérida por la CSHE, junto con el Breguet 14 M-CEAA anteriormente citado.

En 1929 se trajeron en vuelo desde Londres cuatro De Havilland DH 60 G Moth, tres de ellos matriculados en octubre de ese mismo año y el otro en diciembre¹¹. Juan Antonio Ansaldo re-

7 Al no ser posible mantener el avión paralelo a la tierra en todo momento, se obtenía una imagen deformada. Mediante el restituidor, que era una ampliadora donde placa, lente y pantalla tenían movimientos de báscula, se conseguía transformar la fotografía en la proyección ortogonal, que es la que exige el plano topográfico.

8 No hemos encontrado referencias de aviones Avro con motor radial a nombre de CETFA. Se podría tratar de un Avro 504, conocido de los pilotos militares al ser utilizado como avión escuela, o de un Avro 594 con motor radial Genet Mayor.

9 Esta denominación seguramente haga referencia a un modelo Breguet 14 con el motor Fiat A 12 bis de 300 CV. Nacido en 1916 como Breguet XIV, cambio su denominación por la de 14 en 1918. Fue el primer avión francés con estructura metálica fabricado en serie.

10 Se observan dos Avro Avian en una imagen que ilustra el artículo de 1929 de Juan Antonio Ansaldo (ANSALDO 1929: 120-121).

11 Con un coste de 25 000 pesetas cada uno (*El Mañana*, 1929: 4), sus matrículas fueron M-CGGG, M-CAAH, M-CAHA y M-CGAG, respectivamente (Boletín Oficial, 1929c: 420).

fería que, en la labor realizada en 1929 «se han empleado seis aviones especialmente dispuestos y preparados para trabajos fotogramétricos» (Ansaldi, 1929: 121).

Imágenes inéditas: el vuelo de Reinosa

No existen fotoplanos de la zona de Reinosa. Pero en 1928 ya se afirmaba en una relación de trabajos ejecutados que «disponemos actualmente de reproducciones fotográficas de la cabecera del Ebro» (1928c: 84). Y en esa misma relación aparecía un índice gráfico de las zonas del levantamiento fotogramétrico en la que se marcaba la zona de la cabecera del Ebro.

En la Junta de Gobierno de la CSHE del 30/5/1927, se comenta «que ha salido ya el aeroplano con dirección al pantano del Ebro» (1927: 125). Y en agosto de 1927, el mismo Manuel Lorenzo Pardo afirmaba: «En la actualidad se están tomando fotografías en Reinosa, desde la base de Burgos» (Lorenzo Pardo, 1927: 3).

Efectivamente, la prensa cántabra refleja que el 6 de junio «estuvo volando sobre Reinosa, a enorme altura, un aeroplano del aeródromo de Gamonal, de Burgos, en el que se encontraban, según nos dijeron, Ruiz de Alda y un capitán de Ingenieros, sacando planos topográficos relacionados con el pantano del Ebro» (*El Pueblo Cántabro*, 1927: 6).

En el Archivo de Confederación se conservan los negativos en nitrato de celulosa y sus copias positivas de 24 x 30 cm, realizadas en julio de 1927 de la zona de Reinosa y el futuro emplazamiento del embalse del Ebro [FIG. 4].

No hemos hallado el motivo por el cual no se realizaron los fotoplanos correspondientes de la cabecera del río Ebro, a pesar de contar con fotografías. Quizá no se contempló en ningún momento la necesidad de la elaboración del fotoplano y, como indicaba el propio Ruiz de Alda, los primeros trabajos realizados para el organismo de cuenca que cubrieron el embalse de Reinosa fueron obtenidos con miras a la expropiación (Ruiz De Alda, 1931: 80).



FIG. 2. Breguet 14 matrícula M-CEAA. Septiembre 1928 (Archivo CHE).



FIG. 3. Avro 594 Avian III matrícula M-CDAD. Septiembre 1928 (Archivo CHE).



FIG. 4. Reinosa (Cantabria). Julio 1927. H 108 N° 704 (Archivo CHE).

Vuelo del Cinca de 1928 y 1929

Mayo de 1929: «La CETFA ha realizado para esta Confederación el levantamiento aerofotogramétrico del curso del río Cinca entre Castejón [del Puente] y Aínsa, en escala 1 : 10 000 con curvas de nivel de 10 en 10 metros, en una superficie total de unas ocho mil hectáreas» (Valentí, 1929: 21).

Efectivamente, el 25 de febrero de 1928 el Consejo Técnico de Construcción de la CSHE señalaba como zonas más indicadas para hacer una «prueba de altimetría» las del Canal del Cinca y la de Mediano a El Grado (1928a: 91).

El método utilizado fue la estereofotogrametría. Para ello en 1928 y 1929 se realizaron dos campañas, en las que se tomaron 144 imágenes aéreas registradas en placas de vidrio de 13 x 18 cm [FIG. 5]. Conservadas en el Archivo de Confederación en sus paquetes sellados originales, no han visto la luz hasta ahora.

Sabemos que se utilizó una cámara Zeiss por la forma de las marcas fiduciales que, ubicadas en medio de los lados, determinan el centro de la placa y que corresponden a las que dejaban las cámaras de esta marca¹².

Las placas negativas originales se agruparon en 97 pares que se positivarón sobre placas de vidrio 13 x 18 cm para poder obtener la visión tridimensional.

12 No hemos identificado el modelo de cámara, pero Valentí, refiriéndose a la Gran Cámara Zeiss, dice que «la cámara puede trabajar indistintamente con placa o película» (Valentí, 1929: 8).



FIG. 5. Aínsa (Aragón). Ríos Cinca y Ara. 1928. Vuelo Cinca 1-61 (Archivo CHE).

Para la construcción gráfica del plano mediante observación estereoscópica se utilizó el aerocartógrafo Hugershoff. Se trataba de un proceso complejo, ya que, para un par de fotografías, se necesitaban dos días de cálculo y trabajo preliminar y un día para el trazado del plano (Sanders, 1984: 1355).

El primer resultado obtenido es un plano fechado en julio de 1928¹³ titulado: «Plano del río Cinca obtenido por medio del aerocartógrafo Hugershoff por la Compañía de Trabajos Fotogramétricos Aéreos». Escala 1 : 10 000. En él aparece dibujado el curso del río Cinca desde Plampalacios hasta el estrecho del Entremón y desde aguas arriba de Torreciudad hasta El Grado. En la parte posterior figura manuscrito «Para entregar a D. Carlos Valentí». Una imagen de la parte correspondiente a la zona de Ligüerre de Cinca, utilizada para ilustrar la comunicación presentada por Valentí a la Conferencia Mundial de la Energía de Barcelona de 1929, hace pensar en la existencia de otro plano generado con este método (Valentí, 1929: 22). También se utilizó para trazar el plano «Curso del río Cinca desde Aínsa al puente del Diablo. Escala 1 : 10 000» que forma parte del *Proyecto de ampliación del Pantano de Mediano*, redactado en 1932 por Cristóbal de Machín y Ocio (Machín, 1932). Además, en la memoria de este proyecto aparecen tres cubicaciones del vaso, es decir, de la estimación de la capacidad del pantano: una facilitada por los datos de campo tomados por el Servicio de Mediciones y Catastro de Confederación; otra deducida del fotoplano contratado por Confederación, y la tercera cubicación procede del plano fotogramétrico ejecutado por la CETFA.

13 Teniendo en cuenta la fecha de determinación de la zona y la del plano, el vuelo de 1928 se realizó entre febrero y julio de ese año.



FIG. 6. Lérida (Cataluña). Octubre 1928. 32-Lérida (Archivo CHE).

No parece que CETFA realizara para la Confederación más levantamientos mediante estereofotogrametría aérea. Quizá la complejidad que suponía su confección hizo que no se encargaran más planos con este método.

Vuelo de Lérida

Para finalizar, presentamos cinco imágenes aéreas positivas de la ciudad de Lérida¹⁴, de tamaño 22 x 30 cm [FIG. 6]. Fueron tomadas durante la Exposición Agrícola organizada en Lérida por la CSHE en 1928 y repartidas como «Recuerdo de la Exposición», tal y como figura al dorso¹⁵.

Así lo reflejaba el *Diario de la Exposición* sobre lo sucedido el 30 de septiembre: «A mediodía, con un cielo azul lleno de mediterránea claridad, el espectáculo era imponente, tal era la animación [...] y la alegría que daba en los corazones el vuelo de los aeroplanos que no se cansaban de evolucionar sobre la ciudad». Y también: «Ayer, a mediodía, llegaron a esta ciudad dos aeroplanos, los cuales evolucionaron largamente por estas inmediaciones, y obteniendo varias fotografías» (1928d: 4). Ese mismo día también se publicaba en portada la fotografía aérea oblicua titulada «Vista general de Lérida en aeroplano».

14 Hay que destacar que la ciudad de Lérida no está incluida en la zona cubierta por los fotoplanos realizados por CETFA.

15 Esta imagen aparece reproducida en el libro de 1948 *La catedral antigua de Lérida*, de Manuel Herrera y Gés.

Punto final, pero punto y seguido

En agosto de 1931 el ministro Álvaro de Albornoz cesó a Manuel Lorenzo Pardo como director técnico y también cambió de nombre a las Confederaciones Sindicales, que pasaron a denominarse Mancomunidades Hidrográficas, perdiendo a su vez su autonomía y funcionamiento participativo.

La CETFA, todo un referente nacional, presentó en 1931 un Proyecto de Catastro rápido nacional al IGC. La hija de Augusto Aguirre, Isabel Aguirre de Urcola, nos transmite la siguiente anécdota: cuando fueron a ver al presidente del Gobierno con el fin de ofrecerle los trabajos de fotogrametría aérea para hacer el catastro nacional, este les dijo: «¡Pero ustedes se farran!». Seguramente, la convulsa situación política tampoco ayudó, no en vano Ruiz de Alda fue uno de los fundadores en 1933 de Falange Española. Finalmente, no se contó con la Compañía y el IGC abordó la realización del catastro, adquiriendo en 1933 sus propios aviones y utilizando los métodos ya conocidos y probados.

Ruiz de Alda, Loring y Aguirre murieron de forma violenta en 1936¹⁶, y los archivos de la empresa fueron destruidos durante la Guerra Civil (Fernández y Herrán, 2007: 190). A pesar de ello, la Compañía seguiría funcionando y la Confederación continuó trabajando con ella¹⁷, hasta que finalmente, en 1993, cesó su actividad.

Próximos a cumplirse cien años de aquellos vuelos pioneros, su utilidad sigue siendo máxima. Es un privilegio disponer de esas imágenes del pasado que nos permiten entender el presente y tomar las mejores decisiones para encaminarnos mejor hacia el futuro.

Bibliografía

- (1922), «Curso de observadores de aeroplano», en *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, 74, 31/03/1922, p. 1089.
- (1924), «Fotogrametría», en *Enciclopedia Universal Ilustrada*, tomo XXIV, Barcelona, Espasa, pp. 711-748.
- (1927), «Acta del 30 de mayo de 1927», en *Actas de la Junta de Gobierno de la CSHE. 1926-1928*, p. 125.
- (1928a), «Acta del 25 de febrero de 1928», en *Actas del Consejo Técnico de Construcción de la CSHE*, p. 91.
- (1928b), «Aeronaves civiles matriculadas en España que se hallan actualmente en servicio», *Aérea. Revista ilustrada de aeronáutica*, 56, p. 8.
- (1928c), *III Plan de obras y trabajos varios*, Zaragoza, Gambón p. 86.
- (1928d), «Los actos de ayer», en *Diario de la Exposición. CSHE*, 8, p. 4.
- (1928e), *La aviación española*, Madrid, p. 79.
- (1930), *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa*, 60, septiembre 1930, p. 161.
- ANSALDO VEJARANO, Juan Antonio (1929), «Aplicaciones de la aeronáutica: fotografía y fotogrametría aéreas», en *Anuario de Aeronáutica 1929*, pp. 119-123.

16 Julio Ruiz de Alda fue asesinado en agosto en la cárcel Modelo de Madrid. Jorge Loring fue asesinado en la puerta de su fábrica en septiembre, y Augusto Aguirre falleció en noviembre a consecuencia de las heridas recibidas cuando iba de observador/ametrallador en un Junkers 52 en misión de bombardeo sobre Cuatro Vientos.

17 Por ejemplo, la colección de positivas del emplazamiento del Embalse de Lumbier en el río Irati (Navarra) de 1967; el vuelo fotográfico del Canal Calanda-Alcañiz (Teruel) de 1974, o el vuelo fotogramétrico del Ebro Medio, dentro del Plan general de defensa contra avenidas de 1980.

- Boletín Oficial (1929a), «Relación de aeronaves matriculadas que constan en el Registro hasta el 31 de diciembre de 1928», en *Boletín Oficial de la Dirección General de Navegación y Transportes Aéreos*, 5, pp. 20-21.
- Boletín Oficial (1929b), «Aeronaves traídas en vuelo para ser matriculadas durante el mes de mayo», en *Boletín Oficial de la Dirección General de Navegación y Transportes Aéreos*, 5, p. 225.
- Boletín Oficial (1929c), «Matrículas de aeronaves concedidas durante el mes de octubre», en *Boletín Oficial de la Dirección General de Navegación y Transportes Aéreos*, 10, p. 420.
- CETFA (1931), *Catastro rápido nacional*, Madrid, p. 8.
- El Pueblo Cántabro* (1927), «Una labor plausible del Círculo Mercantil», *El Pueblo Cántabro*, 4214, 07/06/1927, p. 6.
- El Mañana* (1929), «Llegan los aviones fotogramétricos», *El Mañana*, 119, 19/05/1929, p. 4.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Felipe y Marta HERRÁN ALONSO (2007), «Fuentes para el análisis de la dinámica reciente de los paisajes asturianos: la fotografía aérea», en *I Congreso de Estudios Asturianos*, Real Instituto de Estudios Asturianos, pp. 187-200.
- GÓMEZ SANTOS, Marino (1984), «El último Ansaldo», *Aeroplano. Revista de historia aeronáutica*, 2, pp. 14-23.
- Heraldo de Aragón* (1926), «Un avión sobrevuela Zaragoza levantando planos para la Confederación del Ebro», *Heraldo de Aragón*, 11 319, 03/10/1926, p. 1.
- La Voz de Aragón* (1926), «La campaña foto-aérea comenzará dentro de pocos días por el pantano de Yesa», *La Voz de Aragón*, 474, 28/11/1926, p. 3.
- LORENZO PARDO, Manuel (1927), «Un año de trabajo II», *Revista de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, 2, agosto 1927, pp. 2-3.
- (1930), *Nueva política hidráulica. La Confederación del Ebro*, Madrid, CIAP, p. 130.
- MACHÍN Y OCIO, Cristóbal de (1932), *Proyecto de ampliación del Pantano de Mediano*, Archivo CHE, Referencia Presas-Mediano-9-1.
- PELÁEZ VILLAR, Félix y Francisco PERLA MATEO (2023), «Alejandro Otegui Vicandi, primer fotógrafo profesional de la Confederación Hidrográfica del Ebro», en J. A. HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía, Zaragoza*, IFC.
- PÉREZ, Darío (1927), «El procedimiento fotogramétrico-aéreo», *Revista de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, 4, octubre 1927, pp. 1-2.
- RUIZ DE ALDA MIQUELEIZ, Julio, Augusto AGUIRRE VILA y Eduardo VILA FANO (1923), *Moderna topografía aérea. Memoria por la que se estudia la obtención por dicho procedimiento del plano parcelario de Navarra*, Madrid, p. 6.
- RUIZ DE ALDA MIQUELEIZ, Julio (1931), «Catastro rápido nacional», *Anales de la sociedad Española de Estudios fotogramétricos 1930-1931*, 2-3, pp. 74-100.
- SADA MONEO, Martín (1927), «La topografía terrestre y aérea en la Confederación», *Revista de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, 1, pp. 18-21.
- SANDERS, Revere G. (1984), «Stereoscopy, its history and uses», *Photogrammetric engineering and remote sensing*, 50/9, pp. 1347-1359.
- TORROJA, José María (1924), «Levantamiento de planos por medio de la fotografía aérea», *Ingeniería y construcción*, 17, p. 205.
- VALENTÍ DE DORDA, Carlos (1929), *Formación de planos por procedimientos rápidos: La fotogrametría en la cuenca del Ebro*, Zaragoza, Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro.

Recursos de Internet

UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA, The Center of Photogrammetric Training. «History of photogrammetry»: https://ibis.geog.ubc.ca/courses/geog373/lectures/Handouts/History_of_Photogrammetry.pdf (consultado el 26/10/2023).

CONFEDERACIÓN HIDROGRÁFICA DEL EBRO, Digitalizaciones de los fotoplanos georreferenciados en un visor de mapas: <https://iber.chebro.es/sitebro/sitebro.aspx> (consultado el 26/10/2023).

La provincia de Teruel a través de la mirada del fotógrafo turolense Ricardo Gárate Clavero (1892-1899)

The province of Teruel through the gaze of photographer Ricardo Gárate Clavero (1892-1899)

José Antonio Val Lisa

Historiador del Arte, Zaragoza

RESUMEN

El pintor y fotógrafo turolense Ricardo Gárate Clavero (Albalate del Arzobispo, 1865 – Madrid, 1949), es un personaje desconocido a partes iguales. Como pintor, se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Zaragoza (1880-1885), para luego completar su formación académica junto a su hermano, el pintor Juan José Gárate, en la Escuela de Dibujo, Pintura y Grabado de Madrid (1887-1889). Su no participación en los círculos artísticos oficiales le privó del aplauso del público y la venta de sus obras. Como fotógrafo, entre 1892 y 1899, desde su Albalate natal recorre, cámara en mano, gran parte del Bajo Aragón histórico para captar a la gente humilde de los pueblos, las devociones populares, el paisaje, así como el patrimonio artístico, en muchos casos, antes de que fuera destruido durante la contienda bélica de 1936.

Palabras clave: Fotografía, Ricardo Gárate Clavero, Bajo Aragón histórico, Albalate del Arzobispo.

ABSTRACT

The painter and photographer Ricardo Gárate Clavero (Albalate del Arzobispo, 1865 – Madrid, 1949) is an equally unknown figure. As a painter, he trained at the Zaragoza School of Fine Arts (1880-1885), later completing his training with his brother, the painter Juan José Gárate, at the Madrid School of Drawing, Painting and Engraving (1887-1889). His non-participation in official artistic circles deprived him of public acclaim and the sale of his works. As a photographer, between 1892 and 1899, from his native Albalate, he travelled, camera in hand, through much of historic Lower Aragon to capture the humble people of the villages, the popular devotions, the landscape, as well as the artistic heritage, in many cases before it was destroyed during the war of 1936.

Keywords: Photography, Ricardo Gárate Clavero, historic Lower Aragón, Albalate del Arzobispo.

Esta comunicación intenta aportar algo de luz a la escasa información que existe sobre este pintor y fotógrafo turolense. Sobre todo, haciendo referencia a los siete años que pasó en su tierra natal, recorriendo, cámara en mano, gran parte del Bajo Aragón.

Ricardo Gárate Clavero nació en la localidad turolense de Albalate del Arzobispo el 7 de febrero de 1865, según consta en el censo electoral del Ayuntamiento de Madrid, pues su parti-



FIG. 1. Vista de Albalate del Arzobispo (Teruel). Ca. 1892. Fotografía estereoscópica. Colección del autor.

da de nacimiento no existe en la parroquia turolese, ya que todo el archivo fue destruido durante la Guerra Civil. Tampoco existe una copia del duplicado de bautismo en el archivo de la diócesis de Zaragoza; al parecer, de esta parroquia turolese solo se conservan los archivos desde 1866 hasta 1921. Ricardo fue el segundo hijo del matrimonio formado por Francisco Gárate y Ramona Clavero, el resto de la familia Gárate-Clavero estaba compuesto por Santos, Juan José, Juliana, Amparo y Timotea Francisca. Sabemos muy poco de los primeros años de vida del artista en el pueblo. Lo único que sabemos con seguridad es que una gran tragedia cambiará la vida de toda la familia. El 1 de julio de 1879, momento en el que el joven Ricardo contaba con catorce años, muere su padre en extrañas circunstancias en la cantería de alabastro, que aún hoy existe (Val, 2022: 35-36). Años después, su hermano, el pintor Juan José Gárate (1925: 8), reflexionaría sobre este trágico hecho:

Pero sobre la melancolía que despiertan estos legajos de recuerdos, destaca una impresión de tristeza que no pueden borrar los años, muchos de los muñecos míos fueron moldados en la cera recogida de los blandones que alumbraron el cuerpo yacente de mi padre. Con mi madre viuda, vinimos cinco hermanos a Zaragoza. En Albalate del Arzobispo quedaron recuerdos de mi balbuceante vocación artística.

Primera formación artística (Zaragoza, 1880-1885)

Viuda y con seis hijos a su cargo, Ramona Clavero no tuvo más remedio que trasladarse a Zaragoza en busca de una vida mejor. En la capital del Ebro toda la familia se alojó en la calle San Pedro Nolasco, hoy Pedro Joaquín Soler, pues muy cerca vivía este ilustre maestro pedagogo turolese (La Mata de los Olmos, 1830-1903) que durante veintidós años regentó con

gran popularidad una escuela privada. En aquella época la educación escolar era obligatoria hasta los catorce años. Juan José Gárate, el menor de todos los hermanos, tenía diez años en aquel momento, por lo tanto, tenía que seguir estudiando. Mientras esto sucedía, en el año 1880, los dos hermanos mayores, Ricardo y Santos, aparecen conviviendo en la calle Mayor, 51, y se matriculan en la Escuela Superior de Bellas Artes de Zaragoza. La formación de los pintores, a finales del siglo XIX, seguía unos parámetros muy definidos. Se iniciaban generalmente en las escuelas provinciales de Bellas Artes. Los procedimientos de enseñanza que se aplicaban son un traslado fiel de la metodología académica, estando su didáctica basada en la copia de modelos estandarizados, haciendo uso inicialmente de álbumes de láminas con los más variados ejemplos y de los modelos en yeso (que reproducían extremos de figuras y modelos clásicos), para posteriormente trabajar sobre modelos vivos, hasta conseguir que los alumnos dominasen por completo la representación del cuerpo humano. Todo ello llevaba sin lugar a dudas a aceptar la estética academicista, contribuyendo a que el alumno no se liberase del mundo clásico, del continuismo, ni del academicismo al uso. Estos estudios solían completarse con la asistencia al taller de algún que otro pintor afamado y con cierto prestigio establecido en la ciudad (eso, siempre y cuando los nuevos artistas pudieran permitírselo), compaginando la enseñanza de las mismas con las clases en la Escuela (Martínez, 2010: 25). En el curso académico 1880-1881, Ricardo y Santos se matriculan en las clases de Aritmética y Geometría, obteniendo ambos la calificación de sobresaliente; en el curso 1881-1882 cambian de residencia, y se trasladan a la calle Urrea, 5; ambos se matriculan en la asignatura de Dibujo Natural y reciben la calificación de sobresaliente. En el curso 1882-1883, los dos hermanos se matriculan en la clase de Adorno, y ambos obtienen la calificación de sobresaliente. En ese curso coinciden con Juan José Gárate, matriculado en la clase de Dibujo, pasando por después a Cabezas, Figuras y Antiguo; en todas estas asignaturas recibió la calificación de sobresaliente. En el curso 1883-1884 desaparece Santos Gárate de la escuela, quedando todavía en dicho centro matriculados tanto Ricardo como Juan José; Ricardo, en este curso, se matricula en Dibujo y Adorno, con calificación de sobresaliente. En las mismas asignaturas, Juan José Gárate obtuvo como premio una caja de colores –una recompensa que servía de estímulo a los alumnos más brillantes–; en el curso 1884-1885 fue Ricardo Gárate quien ganó el premio de la caja de colores en la asignatura de Dibujo del Natural¹.

En 1886 la Diputación Provincial de Teruel concede una pensión de 4000 pesetas anuales a Juan José Gárate, durante cuatro años, para ampliar estudios en Madrid, en la Escuela de Dibujo, Pintura y Grabado; este era el centro oficial por excelencia, dependiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, espacio por el que pasaron la mayoría de estos artistas.

Segunda formación artística (Madrid, 1887-1889)

Ricardo Gárate aparece como alumno de la Escuela Especial de Dibujo, Pintura y Grabado, donde figura inscrito en los cursos académicos de 1887-1888 y 1888-1889, coincidiendo con su hermano Juan José. En primero se matricula en las clases de Perspectiva, Dibujo del Antiguo y Ropajes (sección elemental) y Dibujo y Modelado del Antiguo y Ropaje, consiguiendo calificaciones de notable y sobresaliente. En el segundo curso se matricula en Historia de las Bellas Artes, Dibujo y Modelado Antiguo y Ropajes, Perspectiva y Paisaje (sección elemental y superior). El tribunal, formado por Carlos Haes, Luis Madrazo y Pablo Gonzalvo, le conceden a final del curso sobresaliente en Dibujo Elemental y notable en Dibujo Superior, y el integra-

1 Relación de matriculados en la Escuela Superior de Bellas Artes de Zaragoza. Sig. A/006406/000001. AHPZ.

do por José Esteban Lozano, Elías Martín y Juan Sansón, aprobado en Dibujo y Modelado del Antiguo y Ropajes (García Loranca y García Rama, 1992: 400).

Tras acabar satisfactoriamente los estudios superiores, en el invierno del año 1889 se separaron momentáneamente los caminos de los hermanos. Mientras que Juan José Gárate marchaba a Roma, gracias a una beca de la Diputación Provincial de Teruel, la trayectoria artística de Ricardo queda interrumpida, como indica su posterior ausencia en exposiciones y concursos, ya que su futuro inmediato se verá inmerso en otros asuntos no tan alejados del arte, tal y como veremos a continuación (Val, 2019: 16).

Tras dos años oscuros, y de escasa información, encontramos que, en octubre del año 1891, Ricardo Gárate es llamado por el Ministerio de la Gobernación para realizar en Madrid el examen para el ingreso de personal de sobrestantes de Obras Públicas². No tenemos constancia de si realizó o no los ejercicios, lo que sí sabemos es que Ricardo Gárate figura en los censos electorales de su localidad natal de los años 1895, 1897 y 1899, conviviendo de nuevo con su hermano Santos en la casa natal situada en la calle de la Concepción, 24, y realizando el mismo oficio que su hermano mayor, albañil (Val, 2022: 40).

Ante este giro de los acontecimientos, cabe preguntarse: ¿Por qué Ricardo Gárate no intentó ir a Roma?, ¿quizás se presentó al concurso-oposición pero no logró sacar plaza? ¿Por qué volver al pueblo, y acabar trabajando de albañil? ¿Por qué no probar suerte en Zaragoza, o en Madrid, tras haber acabado los estudios superiores de Bellas Artes?

En el siglo XIX no era tan fácil ganarse la vida como artista en ciudades que estuvieran alejadas del mercado artístico como Zaragoza; muchos fueron los testimonios que expresaron la frustración que sintieron de ser pintores en la capital del Ebro por aquellos tiempos. En cambio, otros muchos artistas supieron vivir del oficio de pintar, dibujar, grabar o de enseñar a hacerlo, en una época en la que los encargos artísticos eran variados y frecuentes. Una de las principales salidas profesionales para los jóvenes pintores era la apertura por su cuenta de un estudio o academia. Otra posibilidad era la escenografía si había teatro con temporada regular, que a veces conllevaba encargos de pintura de arquitecturas para los monumentos de Semana Santa u otras decoraciones efímeras para festividades en la calle. También, aparte de pintar pequeños paisajes o marinas (en bastantes ocasiones sin haber visto el mar), bodegones, realistas o alegóricos, y floreros, a veces de tamaño grande, para los aposentos burgueses, podían hacerse con encargos de ilustraciones para revistas de todo cariz e incluso para la iluminación de fotografías, fueran retratos o vistas. Ejercer de pintor de retratos era el género más difícil y solicitado en aquel siglo en el que tanto abundaron, y en el que surgirá la fotografía, que acabará siendo su competidora.

A los rincones donde no podían llegar con las pesadas máquinas, viajaban pintores locales secundarios para hacerlos, al óleo o a lápiz, o les enviaban pequeñas fotografías, tamaño tarjeta de visita, bastantes veces de difuntos, para pasarlas al lienzo a tamaño natural. Pero a los retratos pintados al óleo a partir de fotografías se podría aplicar el calificativo estético de «retratos de estilo fotográfico», pues lo que querían los comitentes era que el pintado se pareciera con fidelidad al fotografiado. Lo mismo sucedía con los retratos al óleo, en los que lo principal era que el cliente quedara satisfecho con su fisonomía y compostura y, a ser posible, sentirse halagado. Se puede afirmar que las relaciones estéticas fueron bastante afines entre la fotografía de salón y los retratos pintados, compartidas entre algunos pintores y fotógrafos en las grandes ciudades (García, 2013: 313, 314, 324 y 326).

2 Oficial, *Diario de Huesca*, 22 de octubre de 1891, p. 2.

Recorriendo el Bajo Aragón (1892-1899)

El primer lugar donde figura inscrito Ricardo Gárate como fotógrafo es en la revista *Miscelánea turolense*, desde el número 12 (Madrid, 25 de diciembre de 1892). Esta revista era dirigida desde Madrid por Domingo Gascón y Guimbao, cronista de la provincia de Teruel. La publicación, que se repartía gratuitamente, tenía una periodicidad irregular, un número al mes o cada dos meses, aunque al final el intervalo llegó a ser de un año o más. Existía en ella una sección titulada «Museo de la Miscelánea» en la que aparecían listas de objetos relacionados con la provincia turolense donados por sus propietarios a la dirección de la revista. Durante veintidós números, Ricardo Gárate aparece donando fotografías de la provincia realizadas por él –lo que nos permite situar al personaje en Albalate, y lo más importante, con una cámara fotográfica–. Desconocemos el paradero actual de ese archivo fotográfico (Val, 2022: 42). ¿Cómo pudo hacerse Ricardo Gárate con una cámara fotográfica? A pesar de tener precios más que asequibles, la adquisición de una cámara fotográfica, a finales del siglo XIX, era más que complicado fuera del ámbito de la burguesía, y ni Ricardo Gárate ni su familia pertenecían a esa clase social. Quizás, lo más lógico fuese pensar que logró la adquisición de una cámara fotográfica en alguna de las dos ciudades en las que cursó sus estudios superiores de Bellas Artes, Zaragoza o Madrid, aunque nos inclinamos más por la segunda opción. Ricardo Gárate no era el único fotógrafo que en aquella época recorría el Bajo Aragón con una cámara fotográfica: G. Cortés en Calaceite (1894), Joaquín Meseguer en Valderrobres (1898), Librado Canalda en Castelserás (1901-1904), Sebastián Catalá en Valdealgorfa (1908), Frutos Moreno, que también aparecerá en la sección «Museo de la Miscelánea», de la revista *Miscelánea turolense*, desde Teruel o el farmacéutico de Híjar (Teruel), José Antonio Dosset Monzón (1857-1914), son solo algunos de los nombres conocidos (Bayod, 2017: 322-331).



FIG. 2. Detalle del sello del fotógrafo. Foto. Alfredo Martínez Tirado.

Temática de las fotografías

De las pocas fotografías que han aparecido hasta ahora, podemos hacer una división en dos grupos: el primero, fotografías estereoscópicas utilizadas por Ricardo para representar vistas generales de localidades y desnudos artísticos. Tenemos noticias de que se presentó con estos dos géneros artísticos a varios concursos de fotografía en Madrid, en la década de 1920 (Pardo, 2018: 258); y el segundo grupo, fotografías de «salón», esto es, retratos fotográficos, individuales o colectivos, realizados en formato tarjeta de visita o en albúmina.

Durante los siete años que Ricardo Gárate recorrió el Bajo Aragón turolense, recogió en su cámara retratos por encargo de anónimos turolenses que podían permitirse hacerse una foto. De los pocos retratos fotográficos encontrados hasta ahora, hemos podido identificar uno, el «Retrato del niño Narciso Bernad Bernad», ca. 1901-1902 (FIG. 5), nacido en Albalate del Arzobispo en el año 1900.

También atrapó con su cámara devociones populares aragonesas, como la romería al santuario de la Virgen de Arcos, entre las poblaciones de Albalate y Ariño, que sirvió de base a



FIG. 3. Banda de música municipal, Albalate del Arzobispo (Teruel). Ca. 1895-1897. Albúmina. Colección Miguel del Río.



FIG. 4. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albalate del Arzobispo (Teruel). Ca. 1892-1899. Formato tarjeta de visita. Colección familia Bernard.

su hermano Juan José Gárate para realizar las escenas costumbristas que vendió por toda Europa. Ricardo Gárate recogió también con su cámara otro tipo de festividades que se celebraban en los pueblos turolenses, como la «Capea en la antigua plaza de los Capuchinos de Albalate», ca. 1892-1899.

Los niños, tema recurrente que trató Juan José Gárate a lo largo de su extensa carrera artística, aparecen también en algunas de las fotografías que Ricardo Gárate realizó en esta época. Por ejemplo, en la fotografía «La rambla de Oliete», ca. 1896 (FIG. 6), donde encontramos a un grupo de niños, jugando y disfrutando, en la ribera del río Martín; también encontramos a dos niños, de rodillas, frente al «Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albalate del Arzobispo», ca. 1892-1899 (FIG. 4). Por último, encontramos a cinco niños posando serios, entre adultos, junto a sus instrumentos musicales, en la fotografía grupal de la «Banda de música municipal de Albalate del Arzobispo», ca. 1895-1897 (FIG. 3).

El fotógrafo también se encargó de captar el paisaje de los pueblos turolenses. Entre las fotografías encontradas hasta ahora, reconocemos vistas estereoscópicas de localidades como Albalate del Arzobispo, ca. 1892 (FIG. 1), Híjar, Oliete o Urrea de Gaén. Por último, pero no menos importante, encontramos fotografías del patrimonio artístico turolense, en muchos casos antes de que fuera destruido durante la contienda bélica de 1936, que acabó publicado en medios de comunicación tanto aragoneses como madrileños, como veremos a continuación. Entre las fotografías reconocibles destacamos: «Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albalate del Arzobispo», la «Capilla del Santo Cristo de Oliete» o el «Convento del Olivar», ca. 1892-1899. Un estudio más en profundidad de las fotografías hasta ahora encontradas, y de la localización de los espacios que en ellas aparecen, nos darán una idea más ajustada de la importancia de estas fotografías y de su autor.

En cuanto al sello del fotógrafo, por las fotografías descubiertas hasta ahora, hemos encontrado dos tipos de sellos diferentes, que hacen referencia precisamente a esta época. En el primer sello del fotógrafo (FIG. 2), en color azul, puede leerse: «Ricardo Gárate. Fotógrafo. Albalate del Arzobispo», que ha sido encontrado en el reverso de algunos de los retratos fotográficos realizados a turolenses anónimos, en su mayor parte, en formato tarjeta de visita entre 1892-1899. En cambio, en torno al año 1895, encontramos un nuevo sello, diferente al anterior, de color rojo intenso, en el que se puede leer: «R. Gárate»; este sello ha sido encontrado hasta ahora tan solo en una fotografía realizada en albúmina, ya descrita anteriormente: «Banda de música municipal de Albalate del Arzobispo», ca. 1895-1897.

Fotógrafo de prensa (1892-1921)

Como ya hemos afirmado anteriormente, Ricardo Gárate participó, desde 1892 hasta el último número que salió en el año 1901, en la sección titulada «Museo de la Miscelánea» de la revista *Miscelánea turolense*, enviando fotografías realizadas en la provincia. Estas son las poblaciones turolenses que fotografió: Albalate del Arzobispo (vista panorámica; vista de la torre y la parte lateral de la iglesia parroquial; fotografía del relicario de la Santa Espina, que se conserva en la parroquia; vista fotográfica del castillo); Andorra (vista fotográfica de la artística portada de la iglesia parroquial); Alcorisa (vista general de la villa y de la portada de su iglesia parroquial); Castellote (vista de la villa, foto del retablo de la capilla de la Virgen del Agua); Bergel (vista general de la población); Seno (vista general de la población); Aliaga (vista general de la población); Villaroya de los Pinares (vista nevada de la población, toma-



FIG. 5. Retrato del niño Narciso Bernard Bernard. Ca. 1901-1902. Formato tarjeta de visita. Colección familia Bernard.

da el 28 de octubre de 1895); Obón (vista general de la población); Alloza (vista general del calvario); Aguaviva (vista fotográfica de la notable capilla del Santo Misterio); Estercuel (vista fotográfica del altar mayor de la iglesia-convento del Olivar) (Val, 2004: 28). A partir del año 1899, aparecen publicadas fotografías suyas en la revista ilustrada madrileña *Instantánea*. De las publicadas en esta revista que tienen que ver con la provincia de Teruel, destacamos las que publicó en el año 1900, en las páginas 6 y 18 respectivamente, que corresponden con temas de pueblos de Aragón, sus gentes y su arquitectura. En la primera de las fotografías, «Teruel (Estercuel). – Procesión en el convento del Olivar», aparece, además, con el nombre del autor (Inst. de R. Gárate). El fotógrafo realiza una composición en la que todos los personajes miran hacia la cámara del fotógrafo, algo habitual que veremos en otras fotografías. La escena se divide en varios planos: a la derecha e izquierda se sitúan los aldeanos colocados en varias filas; en el centro se sitúa el clero, y al fondo se observa el edificio y la fachada del convento del Olivar. La siguiente escena que se presenta, de la misma publicación, se titula «Aragón: Convento del Olivar (Estercuel)», corresponde al interior del convento, donde se aprecia el retablo del mismo. Enmarcando la escena aparecen delante del retablo, arrodillados, uno a cada lado, dos figuras masculinas. Aparece, como en la anterior fotografía, en la parte inferior derecha su autoría: Inst. de R. Gárate (Pardo, 2018: 261-262).

Entre agosto y octubre de 1921, colaboró en la sección «Teruel Monumental», en el diario *La Provincia de Teruel*, en donde podemos ver la portada de la iglesia parroquial, y la portada



FIG. 6. La rambla de Oliete (Teruel). Ca. 1896. Albúmina. Colección particular, Chile.

de la capilla de Nuestra Señora del Agua, ambas en Castellote, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Híjar o la portada de la iglesia parroquial de Aguaviva (Val, 2022: 44). Es más que probable que estas fotografías fueran realizadas durante los siete años que vivió Ricardo en la provincia de Teruel, ya que la mayoría de estas poblaciones aparecen como lugares visitados en la revista *Miscelánea turolense*.

Desconocemos con exactitud en qué momento Ricardo Gárate se trasladó definitivamente a la capital de España para vivir a tiempo completo de la fotografía; no obstante, en el ángulo inferior de una aguada titulada «Melancolía» (NIG L-476, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), realizada por su hermano Juan José Gárate para ilustrar la portada de la revista *La Ilustración Española y Americana* (15/01/1902), puede leerse a lápiz: «Ricardo Gárate – Torrecilla del Leal, 15, 3º»; desde esa misma dirección, en el año 1901, Juan José Gárate envía a la Exposición Nacional de Bellas Artes la obra «Los Segadores» –el pintor en esa época estaba censado en Zaragoza, en la calle Espoz y Mina, 46– (Val, 2022: 44), por lo que es probable que estemos ante uno de los primeros estudios que tuvo el fotógrafo en Madrid. En cuanto al año de traslado definitivo de Ricardo Gárate a la capital de España, el marco cronológico dudoso que se propone es hacia 1899, año en el que ya estaba colaborando con la revista madrileña *Instantánea*, y el año 1901.

Bibliografía

- BAYOD CAMARERO, Alberto (2017), «Alcañiz en el objetivo (1879-1936). Primeros tiempos de la fotografía en el Bajo Aragón», en J. A. HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza, IFC, pp. 322-331.
- GÁRATE Y CLAVERO, Juan José (1925), «Juan José Gárate», *La Voz de Aragón*, 4, año I, Zaragoza (30 de mayo), p. 8.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (2013), «Oficios del pintor en el siglo XIX», en M^º del C. LACARRA DUCAY (coord.), *Arte en el siglo XIX*, Zaragoza, IFC, pp. 313, 314, 324 y 326.
- GARCÍA LORANCA, Ana y J. Ramón GARCÍA-RAMA (1992), *Pintura del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja.
- MARTÍNEZ CALAHORRA, Juan Carlos (2010), *El pintor borjano Baltasar González Ferrández. Catálogo de su obra*, Zaragoza, IFC.
- PARDO MATA, Pilar (2018), «Colección de fotografía inédita del aragonés Ricardo Gárate», en J. A. HERNÁNDEZ LATAS (ed.), *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza, IFC, pp. 258, 261-262.
- VAL LISA, José Antonio (2004), «Ricardo Gárate Clavero, vida y obra del fotógrafo y pintor», *Cauce*, 17, p. 28.
- (2019), *Juan José Gárate. Tiempo y memoria*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
 - (2022), «El pintor y fotógrafo Ricardo Gárate Clavero (1865-1949)», *Rolde de Estudios Aragoneses*, 182-183, pp. 35-36, 40, 42 y 44.

Dos archivos fotográficos de prensa en la colección del Muséu del Pueblu d'Asturies: *El Progreso de Asturias* y *La Prensa*

Two press photographic archives in the collection of the Muséu del Pueblu d'Asturies: *El Progreso de Asturias* and *La Prensa*

Carolina Pelaz Soto
Saúl Martínez Mendaro

Directores de programas en el Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón

RESUMEN

El Muséu del Pueblu d'Asturies conserva, entre sus archivos fotográficos de prensa, el de la revista *El Progreso de Asturias*, una de las más importantes y longevas publicaciones destinadas a la colonia de emigrantes asturianos, que se editó en Cuba entre 1919 y 1961. Y el biográfico del diario *La Prensa*, editado en Gijón, de quien fuera su director, Joaquín Alonso Bonet, desde 1922 hasta su cierre en 1936. Ambos tienen especial interés para Asturias, no solo por su valor informativo y testimonial, sino por su singularidad y rareza, ya que son los únicos archivos fotográficos de prensa que se conservan en la región, anteriores a la última guerra civil española.

Palabras clave: Prensa, emigración, archivos fotográficos, Cuba, archivos biográficos.

ABSTRACT

The Muséu del Pueblu d'Asturies conserves, among its press photographic archives, the magazine *El Progreso de Asturias*, one of the most important and long-lived publications aimed at the colony of Asturian emigrants, which was published in Cuba between 1919 and 1961. And the biographical archive of the newspaper *La Prensa*, published in Gijón, by its former director, Joaquín Alonso Bonet, from 1922 until its closure in 1936. Both are of special interest for Asturias, not only for their informative and testimonial value, but also for their singularity and rarity, as they are the only press photographic archives preserved in the region, prior to the Spanish Civil War.

Keywords: Press, emigration, photographic archives, Cuba, biographical archives.

El Progreso de Asturias

El hecho migratorio es considerado por todos los estudiosos del tema «como el fenómeno social más importante de la Asturias contemporánea» (Anes, 1993: 7). Cerca de trescientos mil jóvenes buscaron nuevas oportunidades ultramar, siendo el destino preferente de esta corriente migratoria Cuba, que acogió a más del 60 % del conjunto de emigrantes asturianos (Gómez, 1996: 30). Ello provocó un fuerte impacto económico, demográfico y social tanto en la isla como en Asturias. La emigración, además, impulsó el desarrollo de la fotografía gracias a los continuos intercambios de imágenes que se produjeron entre ambas orillas del océano Atlán-



FIG. 1. Buendía. Celestino Álvarez, 1946. FF048527.

esos emigrantes que marcharon a «hacer la América», Celestino Álvarez González (Villanueva, Boal, 1881 – La Habana, 1957), quien la dirigió hasta su fallecimiento.

Fue una revista ilustrada de tirada decenal que se editó entre 1919 y 1961, *El Progreso* nació para dar publicidad a la Sociedad de Naturales del Concejo de Boal y a otras de idéntica naturaleza, y tratar temas que afectasen a la colonia asturiana en Cuba, a sus instituciones y a la región (Prieto, 2006: 91). Este tipo de asociaciones, que se agrupaban por lugar de procedencia, tuvieron un papel relevante en América. Eran espacios de sociabilidad que fomentaban la convivencia y la ayuda entre sus miembros, preservaban sus costumbres y tradiciones, al tiempo que les permitían mantener los vínculos con su región. Los jóvenes que emigraron, con poca o ninguna instrucción, encontraron en ellas apoyo, asistencia sanitaria, benéfica y educativa, y recreo.

El Muséu del Pueblu d'Asturies conserva 660 ejemplares de la revista, casi la colección completa, e íntegramente su archivo fotográfico formado por 5476 fotografías contenidas en ocho álbumes, junto con unos pocos dibujos originales, en su mayoría caricaturas. El archivo procede de Samuel Capetillo Álvarez, nieto de Celestino Álvarez, e ingresó en el museo, una parte por compra y, otra por donación, entre 2007 y 2013.

Si bien los archivos fotográficos de prensa clásicos suelen clasificarse en tres amplios bloques (biográfico, temático y geográfico), este, en cambio, presenta dos singularidades. La primera es que los ocho volúmenes se organizan por concejos o municipios. Esta ordenación guarda una estrecha relación con el enclave donde el archivo se ha generado y quiénes eran los destinatarios de la publicación: la colonia de asturianos en Cuba. Adentrarse en el mismo nos descubre la vitalidad de esa comunidad. La segunda particularidad es que el contenido del archivo responde al tipo de artículos que la prensa de la emigración solía incluir. Por un lado, daban cuenta de los «Ecos de la colonia», donde se informaba de la activa vida social de la colonia asturiana en La Habana a través de fiestas, homenajes a socios o reuniones societarias. Abundan imágenes de las fiestas, las celebraciones, las comidas y las reuniones de esas sociedades, tanto de los Centros Asturianos, especialmente el de La Habana, de la Sociedad de Beneficencia Asturiana o de la Juventud Asturiana, como de aquellas otras sociedades de carácter local en las que se agrupaban los emigrantes por concejos, parroquias o pueblos de

tico. Con estos envíos los emigrantes asturianos trataban de mantener el contacto con su familia, enseñar esa nueva vida y estrechar el vínculo emocional de las segundas generaciones con la tierra natal de sus padres.

Otro elemento unificador de la colonia asturiana en América y que contribuyó a mantener los rasgos identitarios fue la prensa. En Cuba fue donde la edición de diarios y revistas fue más numerosa, con 22 cabeceras de formatos y temas variados. Una de esas publicaciones, *El Progreso de Asturias*, tuvo especial relevancia, ya que fue la más longeva de entre los diarios que se editaron en América y, además, se difundió ampliamente tanto entre la comunidad asturiana en Cuba como entre aquellos que regresaron a su región natal. Esta revista fue una iniciativa de uno de



FIG. 2. *El Progreso de Asturias*, vol. IV.

origen. Completa el conjunto los numerosos retratos de emigrantes y de sus familias, y de los miembros más activos de las sociedades mencionadas.

Un segundo tipo de artículo era la «Correspondencia con la región»: noticias que llegaban desde Asturias a través de corresponsales locales que relataban las crónicas de fiestas rurales y de romerías, la llegada y la marcha de personas, las noticias sobre la política local, la celebración de mercados, ferias o bodas, los sucesos y los decesos acaecidos. El archivo recoge los paisajes de pueblos, villas y ciudades. Un conjunto amplio y particular son las fotografías de grupos escolares y de escuelas. El fomento de la instrucción. Además, «la prensa se convertía en un instrumento de difusión de las donaciones» (Gayo, 2021: 88), al publicarse los nombres de los donantes y las cantidades aportadas.

Y, por último, artículos de opinión y colaboraciones literarias de maestros-cronistas, escritores y periodistas.

Fue el propio Celestino Álvarez quien se ocupó de organizar los volúmenes. Cada uno de ellos consta de varios cuadernillos de páginas donde las fotografías están pegadas al anverso y reverso. Las fotografías más grandes (24 x 17,5 cm) ocupan una sola página, pero también hallamos agrupaciones de hasta quince imágenes de tamaños diversos, siendo el formato tarjeta postal (9 x 14 cm) el predominante. Existe una clara intención de unificar y homogeneizar la organización y composición de cada una de las páginas, ya que las partes vacías de las mismas son rellenadas con recortes de otras fotografías, de imágenes de revistas o, incluso, de felicitaciones navideñas. En origen, estos cuadernillos estuvieron archivados en carpetas con anillas, siendo posteriormente encuadernados con cubierta de piel marrón y texto dorado en el lomo con la identificación de los municipios y concejos. Cuando ingresaron en el Museo, los volúmenes estaban des encuadernados y algunos sin sus correspondientes cubiertas.

Todos los positivos fotográficos cuentan con anotaciones mecanografiadas explicativas que funcionan como pies de foto. En ocasiones los comentarios son más extensos, e incluso pode-



FIG. 3. Anónimo. Escuela de Miudes (El Franco), h. 1925. FF025868.

mos encontrar artículos que introducen el conjunto de fotografías que se muestran a continuación, como el dedicado a los «Naturales de Vegadeo y sus contornos», «El Círculo Salense» o «Club Tinetense». La presencia de reportajes fotográficos da cuenta del interés por determinados temas, como es el caso del dedicado a la Quinta de Salud Covadonga, adscrita al Centro Asturiano de La Habana.

La gran mayoría de las fotografías son anónimas. El no poder acceder a los reversos de las mismas dificulta la identificación. No obstante, hemos podido hallar la autoría por varias vías, ya que, en ocasiones, es el propio Celestino Álvarez el que anota, al anverso de la fotografía, el nombre del fotógrafo o de la fotógrafa, siempre precedido por la anotación «Fot.». En otros casos, al tratarse de tarjetas postales editadas, poseemos originales de las mismas con mención de responsabilidad al reverso, como las fotografías de Laureano Vinck (Gijón, 1886-1965) o de Arturo del Fresno (Oviedo, 1878 – Villaviciosa, 1952).

El Progreso de Asturias contaba con corresponsales y colaboradores que enviaron fotografías de los principales fotógrafos del momento: es el caso de Modesto Montoto (Infiesto, 1875 – Oviedo, 1950), fotógrafo profesional de Piloña y quien fue también corresponsal de la revista *Asturias. Revista Gráfica Semanal* (1914-1922); Manuel G. Alonso (Avilés); Benjamín R. Membiola (Cangas del Narcea) y Fernando Menéndez (Malleza y Pravia). No obstante, algunos de esos nombres son aún desconocidos y de otros apenas tenemos noticias, como Xuaco del Maestro, corresponsal de Grao, o Ramón Rato, colaborador de Noreña.

VOL.	CONCEJOS / MUNICIPIOS	FOTOGRAFÍAS
I	Oviedo. Centro Asturiano. Quinta Covadonga.	602
II	Gijón. Avilés. Luanco. Villaviciosa. Cudillero. Ribadesella. Llanes.	762
III	Luarca. Navia. El Franco. Tapia. Castropol. Vegadeo.	549
IV	Boal. Illano. Villayón. Coaña. Grandas de Salime. Allande. Fiestas. Actos sociales.	785
V	Teverga. Proaza. Piloña. Parres. Cabranes. Caso. Cangas de Onís.	511
VI	Tineo. Salas. Grao. Candamo. Belmonte. Somiedo.	624
VII	Cangas de Onís. Covadonga. Noreña. Sotondio. Nava.	630
VIII	Pravia. Retratos en general. Miscelánea.	1013

La fotografía de prensa cumple varias funciones: informar, documentar y notificar un hecho, se centra en acontecimientos y en instantes importantes de la sociedad. Al fondo gráfico de *El Progreso de Asturias* se suma un componente emocional, nexo entre los asturianos de ambos lados del océano ansiosos por conocer el devenir, las novedades de su comunidad y recibir información sobre su pueblo o aldea, fundamental para el mantenimiento de la identidad colectiva.

La Prensa – Joaquín Alonso Bonet

El segundo de los fondos fotográficos que conserva el Muséu del Pueblu d'Asturies, perteneciente a una publicación periódica que dejó de editarse antes de la Guerra Civil, es el archivo de Joaquín Alonso Bonet. Adquirido por compra en 2006, el archivo está compuesto por

una gran variedad de documentos relacionados con la actividad de su propietario: correspondencia personal, manuscritos de obras teatrales y poéticas, borradores de conferencias, carnets de periodismo, o el proceso judicial al que fue sometido en los primeros momentos de la Guerra Civil. Podemos afirmar que el archivo tiene una doble condición: por un lado, era un archivo personal, y por otro, el utilizado por el periódico *La Prensa* para la ilustración de las noticias.

Joaquín Alonso Bonet (Gijón, 1889-1975) nació en el seno de una familia de clase media. De inquietudes diversas, fue un estudioso y divulgador de la figura del ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos, teórico y dramaturgo del teatro asturiano, poeta, cronista oficial de la ciudad y, ante todo, periodista. Tras un efímero paso en 1909 por el diario gijonés *El Observador*, ese mismo año pasó a la redacción del *El Comercio*, actual decano de la prensa en Asturias (fundado en 1878). La actividad de Bonet en este diario se prolongó durante diez años, en los que desempeñó los trabajos de redactor y director, cargo este último que ocupó de 1919 a 1920, año en el que pasó a la redacción del recién creado diario *La Prensa*, del que, al poco tiempo, ocuparía la dirección hasta su desaparición en 1936.

Desde el último cuarto del siglo XIX, el proceso de industrialización en Asturias ocasionó un crecimiento de la población en las ciudades y villas de la región y una complejidad social que favoreció la aparición de publicaciones periódicas de diversa índole. Sin ser la historia de la prensa en Asturias el objeto de esta ponencia, sí creemos procedente contextualizar la situación. La *Gazeta de Oviedo*, editada entre junio de 1808 y julio de 1809, fue la primera publicación periódica asturiana, y *El Gijonés*, la primera publicación de Gijón, del que aparecieron 34 números en 1856. Las aventuras editoriales decimonónicas tuvieron como características generales su escasa tirada y vida efímera, que pueden explicarse por la «escasa instrucción y el bajo nivel de consumo [que] no favorecía la existencia de suscriptores o anunciantes en número suficiente para sostener la vida de un periódico durante un tiempo prolongado» (Suárez, 2014: 2). En el nuevo contexto económico y social, las publicaciones en Asturias viven una época de esplendor y desarrollo sin precedentes desde finales del siglo XIX y hasta la Guerra Civil. Para el periodo 1897-1936 pueden documentarse solo en Gijón más de doscientas publicaciones periódicas, cifra nada desdeñable para una ciudad que, aunque en constante crecimiento, inaugura el nuevo siglo con poco más de 46 000 habitantes. Los diarios de mayor éxito en la ciudad eran, en el momento de aparición del diario *La Prensa*, el ya citado *El Comercio*, que podemos considerar por su línea editorial su principal competidor, al que se sumaba el diario *El Noroeste* (1897-1937).

El primer número de *La Prensa* salió a la calle el 1 de junio de 1921, y fue un periódico innovador para su época. Fue el primer diario asturiano en incorporar ocho páginas de información, frente a las seis tradicionales. El periódico dispuso de una maquinaria moderna: una rotoplana Eureka y cinco máquinas de componer Linograph, alcanzando una tirada entre los diez mil y los doce mil ejemplares (Casariego, 1990: 22). En una época de efervescencia editorial y feroz competencia entre los medios, *La Prensa* se adaptó a los nuevos mecanismos de distribución, contando con un servicio especial de automóvil regular para llegar a las distintas corresponsalías (Alonso, 1959: 293) y un segundo automóvil para trasladar los periódicos a las estaciones de ferrocarril para alcanzar los primeros trenes de mercancías matinales y con ello, llegar al mayor número de localidades posible antes que sus competidores. El creciente poder de los medios de comunicación se hizo patente en aquellos años donde está documentada la presión que los accionistas de los rotativos llegaron a ejercer sobre las compañías ferroviarias asturianas para que modificaran los horarios de los mercancías (Rodríguez, 2008: 269-289).

Definido por el propio Bonet como un diario «católico de orientación literaria, informativa y deportivista» (Uría, 1984: 20-21), además de contar con una extensa red de corresponsales, contó con la colaboración de un gran número de destacadas personalidades, como Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, Concha Espina o Gómez de la Serna.

Analizando el papel de la fotografía en la prensa de la época, podemos ver que esta ocupaba un lugar secundario con respecto al texto. En el caso de *La Prensa* son limitadas las fotografías empleadas en las ocho páginas del periódico. No es extraña la inexistencia de fotografías en la portada y, con carácter general, predominan los retratos de las personalidades a las que se refieren las noticias. Más bien es excepcional la aparición de otros géneros de la fotografía, y casi siempre relacionados con acontecimientos de especial relevancia.

La Prensa contó como principal reportero gráfico con una casa gijonesa que, con tres denominaciones diferentes, desarrolló un importante papel en la historia de la fotografía local: Foto Film. Tras esta denominación comercial estaba Marcelino Lena Ducuba (Gijón, 1900-1992) y la asociación con su cuñado, Alberto Ceñal, que dirigieron esta empresa hasta que, por desavenencias entre ambos, Marcelino se instala por su cuenta, abriendo estudio propio en febrero de 1927 bajo una nueva denominación: Foto Klark (Crabiffosse, 2000: 150-151). Su colaboración con *La Prensa* fue estrecha, centrándose sobre todo en la información deportiva. Hay que considerar que los deportes, y muy especialmente el fútbol, comenzaban a tener una popularidad que no tenía su correspondencia en la prensa escrita tradicional. Los nuevos periódicos, como *La Prensa*, apostaron por incluir amplias noticias de carácter deportivo para ganarse el favor de los lectores. Al margen de las fotografías deportivas, Foto Klark realizó otras de diversa temática que luego aparecerían en el periódico. Por su especial interés para la historia nacional y regional, cabe citar la serie de fotografías realizadas durante la revolución de octubre de 1934, y que saldrían en portada del periódico el día 10 de aquel mes. Se trata de los efectos devastadores que los sucesos revolucionarios dejaron en Gijón y de manera más visible en Oviedo. La relación entre *La Prensa* y Foto Klark queda patente en la publicidad que aparece recurrentemente en el periódico («Klark revela las fotos que publica *La Prensa*»). Tras la Guerra Civil, Foto Klark pasa a denominarse Foto Lena, nombre comercial más adecuado a los estándares propugnados por el nuevo régimen. Por aquel



FIG. 4. Retratos de personalidades en *La Prensa*. F-024.



FIG. 5. Foto Klark. Calle Covadonga e iglesia de San Lorenzo, h. 1928.

entonces, Lena amplía su oferta comercial que ya había iniciado años antes con la venta de productos de Pathé Baby, reparación, alquiler y revelado de películas y de proyectores cinematográficos, con la contratación de fotógrafos minutereros, que tanta importancia y demanda tendrían en nuestro país en la posguerra. De la labor de Marcelino Lena Dacuba, desde sus inicios en Foto Film, el Museo del Pueblo de Asturias conserva cientos de positivos fotográficos.

La relación entre Bonet-Lena se mantuvo vigente hasta la desaparición del periódico. Tradicionalmente se considera el 19 de julio de 1936 como la fecha de cierre de *La Prensa*. No obstante, hasta finales de ese año continuó publicándose y distribuyéndose de forma gratuita. En Gijón los tres periódicos principales (*La Prensa*, *El Comercio* y *El Noroeste*) fueron incautados por la Confederación Nacional del Trabajo, sindicato mayoritario de la ciudad, y puestos al servicio de los intereses de la República y del gobierno del Frente Popular. Los diarios mantuvieron su cabecera y tipografía tradicional, pero con unos contenidos comunes supervisados por la dirección provincial del mencionado sindicato. La línea editorial conservadora y monárquica del diario *La Prensa* serían motivo para que Joaquín Alonso Bonet fuera conducido en 1937 ante el Tribunal de Urgencia de represión del fascismo y condenado, por su participación «directa y voluntaria en actos que demuestran su marcada desafección al régimen republicano», a casi cinco años de cárcel, un mes de internamiento en un campo de trabajo y multa de cincuenta mil pesetas. La entrada de las tropas franquistas en Gijón en octubre de 1937 supondría el punto y final al Frente Norte, y, en el caso de Bonet, su liberación. A partir de 1937, Joaquín Alonso Bonet trabajó en el periódico *Voluntad*, el segundo creado en Asturias por la Falange Española Tradicionalista y de las JONS después del ovetense *La Nueva*



FIG. 6. Constantino Suárez. Juicio a Joaquín Alonso Bonet en Gijón. 5 de junio de 1937.

España. El diario *Voluntad* empleó las instalaciones y material de *La Prensa* y Bonet ocuparía la dirección hasta su jubilación en 1952.

De toda la documentación del archivo de Bonet que ha llegado al museo, la fotografía tiene una especial importancia. Se trata de 853 fotografías, todas ellas positivos sobre papel de diversos tamaños. A las fotografías de carácter más personal se suma el archivo fotográfico de personalidades y personajes que el propio Alonso Bonet fue recopilando durante su etapa en *La Prensa* y, en menor medida, en *Voluntad*. Son retratos fotográficos originales, casi todos anónimos, salvo los que por el sello podemos atribuir a algún fotógrafo (frecuentemente Foto Klark). Además de los positivos originales encontramos miles de recortes originalmente publicados en otros diarios o revistas. Así aparecen políticos, cargos públicos, empresarios, escritores, artistas, deportistas, delincuentes y personajes de la vida internacional, nacional, regional y local, siendo, lógicamente, estos últimos los que más abundan. Para su ordenación, Bonet adhirió las fotografías a hojas independientes y dispuestas alfabéticamente en dieciséis álbumes con anotaciones manuscritas identificativas. Los álbumes nos permiten conocer cómo era, al menos de manera parcial, la ordenación de un archivo de prensa de la época. Hay que considerar que originalmente el archivo estaría compuesto por otra serie de fotografías: tarjetas postales, vistas urbanas y de diversos acontecimientos históricos. Tras su fallecimiento en 1975 el archivo pasó a manos de sus herederos, y por distintas vicisitudes se perdió su integridad al venderse aquellas fotografías que tenían más salida en el mercado: las correspondientes a vistas urbanas y acontecimientos históricos. En esta diáspora documental también se incluía una colección de todos los ejemplares de *La Prensa* encuadrados: desde el primer al último número. No tenemos constancia de la existencia de la serie completa del diario, si bien tanto el Museo del Pueblo de Asturias como la Hemeroteca Municipal de Gijón conservan una

muestra suficientemente representativa. El archivo fotográfico del cual se nutría *La Prensa*, propiedad del propio director, se componía de dos partes diferenciadas: los retratos de personalidades, que son los que conserva el Museo y lo que ha mantenido una unidad documental, y un segundo conjunto de positivos fotográficos, que es la parte disgregada. Si analizamos la ordenación del archivo, observamos que es bastante sencilla. Los retratos (ya sean los originales o los recortes) fueron ordenados alfabéticamente por apellido, adheridos a hojas de 21 x 15 cm, sin coser, en dieciséis álbumes encuadernados con tapa dura, forrados con papel impreso en color granate. En el lomo, impreso en dorado, aparece como información genérica: *La Prensa. Archivo. Retratos*, además de la letra correspondiente. Junto a la fotografía del retratado aparece, en la mayor parte de los casos, su nombre manuscrito, y cuando no lo hace es porque ya aparece impreso en el caso de los recortes fotográficos de otras publicaciones. El archivo de *La Prensa* se convierte así en una completa galería de retratos identificados de personalidades en su mayor parte nacidas durante la segunda mitad del siglo XIX, aunque no faltan de siglos precedentes. Pese a encontrar personajes de múltiples profesiones y nacionalidades, lógicamente tienen una mayor presencia aquellos que respondían a los intereses editoriales del periódico: en este sentido cuantitativamente son muchos los de nacionalidad española, adquiriendo especial relevancia políticos o deportistas. Propio del tiempo que lo vio nacer, la figura de la mujer ocupa un lugar secundario con respecto al retrato masculino, y cuando lo hace será mayoritariamente en profesiones y ocupaciones determinadas: cantantes y cupletistas, actrices, damas de la alta sociedad... Particularmente llamativa es la presencia del retrato femenino asociado a los múltiples concursos de belleza celebrados a nivel nacional, local o incluso por colectivos y asociaciones particulares.

El tamaño dispar de los positivos y de los recortes condiciona en cada página la aparición de un número desigual de retratados, desde los retratos a página completa hasta las siete u ocho fotografías por página. El resultado final es una suerte de *collage*, técnica artística relativamente novedosa en la década de 1920 y que no pasó inadvertida al fotógrafo catalán Joan Fontcuberta: mientras realizaba una consulta en el Museo sobre la iconografía de los conflictos laborales en las cuencas mineras asturianas durante el franquismo y la Transición, descubrió por azar el archivo fotográfico de «Joaquín Alonso Bonet – *La Prensa*. La disparidad de medidas, tonalidades y texturas y, sobre todo, la combinación arbitraria de las imágenes hace de cada hoja un collage de plasticidad sorprendente. Esta va a ser mi primera reacción: admirar la fuerza gráfica que nace del azar» (Fontcuberta, 2019: 188). En 2019, Joan Fontcuberta y Pilar Rosado publicaron *Prosopagnosia*, cuaderno de artista que toma el archivo fotográfico histórico de Joaquín Alonso Bonet – *La Prensa* como referencia. El indudable interés de un archivo histórico como este se refuerza por su utilización para un proyecto artístico y editorial contemporáneo, evidenciando los múltiples caminos por los que transita la fotografía.

Tanto este archivo como el de *El Progreso de Asturias* se pueden consultar en <https://fondos.gijon.es/fotoweb>.

Bibliografía

- ANES, Rafael (1993), «De la emigración de asturianos a América», *Pasado, presente y futuro de la emigración española a Iberoamérica*, Oviedo, Principado de Asturias, pp. 21-38.
- CRABIFFOSSE, Francisco (2000), *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*, Gijón, TSK Electrónica y Electricidad. Museo Casa Natal de Jovellanos.
- FONTCUBERTA, Joan (2009), «Màscares i avatars: la construcció del carisma polític», *El Mon d'Ahir. Revista d'història d'autor*, 8, pp. 181-192.

- GAYO, Sonia y Juaco LÓPEZ (2021), «Emigración y prensa a través de los fondos del Muséu del Pueblu d'Asturies», en Natalia TIELVE y José Manuel PRIETO (coords.), *La prensa de la emigración española en América. Visiones y revisiones*, Gijón, Trea, pp. 189-208.
- GÓMEZ, Pedro (1996), «Los asturianos que emigraron a América (1850-1930): Cuba primer lugar de destino», en *De Asturias a América. Cuba (1850-1930). La comunidad asturiana de Cuba*, Ayuntamiento de Allande y Archivo de Indianos.
- LLORDÉN, Moisés y José Manuel PRIETO (2009), *Antología periodística de Celestino Álvarez en «El Progreso de Asturias» de La Habana*, Boal, Ayuntamiento de Boal.
- LÓPEZ, Juaco (1993), «Emigración y localismo. Sociedades asturianas en La Habana», *Ástura. Nuevos Cartafueyos d'Asturies*, 9, pp. 53-60.
- PRIETO, José Manuel (2006), *La Sociedad de los Naturales del Concejo de Boal en La Habana (1911-1934)*, Boal, Ayuntamiento de Boal.
- RODRÍGUEZ, Víctor Alfonso (2008), «La distribución de la prensa diaria en los inicios del siglo xx: el espacio asturiano», *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 25, pp. 269-286.
- URÍA, Jorge (2004), *Historia de la Prensa en Asturias. I. Nace el cuarto poder. La prensa en Asturias hasta la I Guerra Mundial*, Oviedo, Asociación de la Prensa de Oviedo.
- VV.AA. (1990), *Don Joaquín Alonso Bonet. Vida y obra de un hombre de letras asturiano, 1888-1945*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.

La fotografía en el pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937)

Photography in the Spanish pavilion at the Paris International Exhibition (1937)

Emiliano Cano Díaz

Cineasta e investigador independiente, Madrid

RESUMEN

La fotografía tuvo un papel fundamental en el pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París del año 1937, especialmente a través del uso de fotomontajes, presentes en gran parte de su espacio expositivo. El estudio de estos materiales, así como de las fotografías que los documentaron, ha aportado novedades asociadas a la identificación de autorías, al modo de adquisición de las imágenes utilizadas o al aspecto cromático de los fotomontajes.

Palabras clave: Fotomontaje, Guernica, Avnon, Bonney, Capa, Casas i Galobardes, Chim, Czigany, Gori Muñoz, Kollar, Michaelis, Namuth, Reisner, Renau, Ronis, Sert, Taro, Vaamonde.

ABSTRACT

Photography played a fundamental role in the pavilion of the Spanish Republic at the 1937 International Exhibition in Paris, especially through the use of photomontages, which were present in a large part of the exhibition space. The study of these materials, as well as of the photographs that documented them, has brought new developments associated with the identification of authorship, the method of acquisition of the images used and the chromatic aspect of the photomontages.

Keywords: Photomontage, Guernica, Avnon, Bonney, Capa, Casas i Galobardes, Chim, Czigany, Gori Muñoz, Kollar, Michaelis, Namuth, Reisner, Renau, Ronis, Sert, Taro, Vaamonde.

El 12 de julio de 1937, con siete semanas de retraso respecto a la fecha de apertura oficial (24 de mayo), se inauguró el pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, que estuvo dedicada a las «Artes y técnicas en la vida moderna». Sin embargo, en el caso español la Guerra Civil provocó la modificación de la temática propuesta, y desde su tardía inauguración el pabellón diseñado por Luis Lacasa y Josep Lluís Sert ejerció como un gran escaparate de propaganda del bando leal a la República. En este contexto, la exhibición de grandes ampliaciones fotográficas se reveló como un elemento fundamental tanto en el exterior del edificio, donde se instalaron diversos fotomurales, como en su interior, donde los fotomontajes ocuparon más de la mitad del espacio expositivo disponible. La actividad fotográfica en torno al pabellón puede enfocarse desde dos puntos de vista complementarios: mediante el análisis de los materiales fo-

tográficos expuestos, y a través del estudio de los numerosos reportajes –siempre en blanco y negro– que documentaron a su vez la participación española. Esta escasez de materiales a color ha propiciado que la memoria colectiva del evento se haya construido a partir de un blanco y negro que, significativamente, fue el empleado por Pablo Picasso para elaborar su *Guernica*, el encargo de mayor trascendencia –y posterior fama universal– exhibido en el pabellón (Alix, 1987: 45).

Avanzando de forma cronológica, en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (CDMH) se conserva un primer grupo de 13 fotografías anónimas realizadas durante la construcción del pabellón (Cabañas, 2007: 180-182), que se complementa con alguna toma alternativa de la misma serie en la Colección Sert de la Frances Loeb Library en la Universidad de Harvard. En el soporte secundario de uno de los reversos del CDMH se indica que las fotografías muestran «el estado de las obras el 23-5-37», es decir, la víspera de la inauguración oficial de la exposición. Para ser justos, conviene señalar que el retraso español no fue un caso aislado. El día de la apertura al público solo pudieron visitarse cinco pabellones nacionales: los de la URSS, Bélgica, Dinamarca, Noruega e Italia, y el goteo de inauguraciones parciales se extendió hasta el mes de agosto. A la inauguración del pabellón español del 12 de julio no asistió ningún representante del gobierno francés, probablemente siguiendo la política de «no intervención» en el conflicto español promovida precisamente por los gobiernos francés y británico. Una fotografía publicada el día 13 en *Le Petit Journal* muestra que esta apertura se hizo sin la presencia de los fotomurales exteriores, que serían instalados en las dos semanas siguientes, cuando el pabellón volvió a cerrar al público para que se completaran los múltiples trabajos pendientes. A este momento se corresponde un grupo de 21 fotografías del pabellón y sus alrededores realizadas por el arquitecto José Lino Vaamonde Valencia (1900-1986) con su Contax III de 35 mm¹. Este arquitecto fue nombrado comisario adjunto del pabellón el 11 de septiembre de 1937, dos meses después de la inauguración², pero el contenido de sus fotografías demuestra que también se encontraba en París a mediados de julio, quizá en el camino de regreso a España tras su asistencia al I Congreso de Arquitectos de la URSS celebrado en Moscú³. Una de las tomas muestra la instalación de un fotomural en la fachada lateral (FIG. 1), compuesto por la silueta de una gigantesca niña leyendo de 6,20 m de altura, y de otro grupo de niños de 4 x 4,80 m escuchando. Ambas imágenes provenían del archivo de las misiones pedagógicas⁴. En el lado izquierdo de esta fachada se colocaría también la silueta recortada de una maestra de la «Escuela del mar» de Barcelona rodeada de niños sentados en el suelo, que medía 3,60 x 3,60 m. La fotografía fue realizada por Gabriel Casas i Galobardes (1892-1973)⁵, e iba acompañada por datos estadísticos sobre la ingente creación de nuevas escuelas durante los años de la República.

1 En la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) se conservan esta cámara y copias positivas de las fotografías, mientras los negativos de la serie pertenecen al MNCARS. Estos materiales fueron donados entre 2001 y 2003 por el hijo del arquitecto, José Lino Vaamonde Horcada. Agradezco a Isabel Argerich su ayuda sobre esta cuestión.

2 Archivo General de la Administración (AGA), 10 [96], Caja 54 / 11097, exp. 4491. Previamente a este nombramiento, Vaamonde tuvo un papel fundamental en el salvamento del Tesoro Artístico español.

3 *La Libertad*, año XIX, nº 5.401, Madrid, 13 de julio de 1937, p. 2.

4 La fotografía de la niña, en *Álbum de las Misiones Pedagógicas*, Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, Madrid. En la documentación del pabellón, las ampliaciones figuran como «Jeune fille au livre de 6 m 20 de haut» en la factura nº 6 de la casa L. Gros, con fecha 2 de julio de 1937, y «groupe enfants à l'étude» en la factura nº 9, con fecha 9 de julio de 1937. Ver CDMH, PS Madrid 2760, 1.

5 La placa de vidrio original de 9 x 12 se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC1-5-N-6184). La ampliación figura como «groupe pour extérieur» en la factura nº 7 de la casa L. Gros, con fecha 3 de julio de 1937. Ver CDMH, PS Madrid 2760, 1.

El CDMH de Salamanca custodia otro importante grupo de 32 fotografías que llevan estampado el sello «Roness-Ruan». Cuatro de ellas fueron realizadas en una fiesta nocturna en honor a los trabajadores y artistas del pabellón celebrada el domingo 25 de julio de 1937, probablemente en la víspera de su reapertura definitiva. Otras tres documentan una visita al edificio del lehendakari Aguirre y algunos miembros del gobierno vasco en el exilio, y el resto muestran múltiples vistas del interior y el exterior del pabellón, aparentemente finalizado, aunque con la celosía de acceso cerrada. Estas últimas fotografías tuvieron una difusión amplia, publicándose en numerosas revistas y periódicos franceses y españoles de la época. Además, esta misma firma «Roness-Ruan» figura en algunas copias sueltas de los archivos de la Sucesió Miró, del Col·legi de Arquitectes de Catalunya (COAC) y de la colección Sert de Harvard. Curiosamente, nadie hasta ahora parece haber estudiado esta autoría, que es citada una y otra vez en la bibliografía del pabellón, mencionándose simplemente el nombre del sello impreso en la parte trasera de las pruebas, sin caer en la cuenta

de que «Roness» es en realidad el apellido primigenio del famoso fotógrafo francés de origen judío Willy Ronis (1910-2009). Al parecer, cuando el padre de Ronis, Emmanuel, llegó a Francia desde Odessa, su apellido se transcribió como «Roness», que fue también la forma utilizada por Willy hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en que decidió modificarlo por una transcripción más fiel al «Ронис» original. La dirección de Roness-Ruan en el sello de las fotografías, «117 Bd. Richard-Lenoir», coincide con la que consta en el sello «Photo Willy Roness», utilizado por el fotógrafo antes de modificar su apellido. En cuanto al «Ruan», ha de tratarse de un seudónimo del también fotógrafo y diseñador gráfico Naftali Rubinstein (1917-1977), un polaco de origen judío expulsado de la Bauhaus en 1930 y emigrado a Tel Aviv, que en París se hacía llamar Naf Avnon. Ronis recordó así su breve pero intensa colaboración: «A Naf que era algo amigo de Chim y Capa, lo conocí a principios del 37 gracias a Chim. Israelí, grafista y fotógrafo industrial, hacía fotografía aplicada con gran talento. Estaba buscando un socio y trabajamos mucho juntos, por ejemplo hicimos todos los trabajos fotográficos para el pabellón de la República Española en la Expo de 1937, el Pabellón de la Paz y también varios reportajes. Nos complementábamos: él era el “estático” y yo el fotógrafo “a mano alzada”» (Eveno, 1983: 50). Aunque diferenciar la autoría en fotografías hechas en colaboración es siempre un asunto



FIG. 1. José Lino Vaamonde, *Operario instalando un fotomural en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937*. Negativo flexible de 35 mm, MNCARS, Madrid.



FIG. 2. Roness-Ruan (Willy Ronis y Naf Avnon). *Guernica* de Picasso en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Negativo en placa de vidrio de 9 x 12, MPP, Charenton-le-Pont.

espinoso, el testimonio de Ronis apuntaría a que serían exclusivamente suyas las fotografías más casuales, como las de Miró trabajando en su *Segador*, o la instantánea en la que aparecen Picasso y Miró en la fiesta en honor a los trabajadores del pabellón⁶. Ronis hizo varias donaciones de sus archivos al gobierno francés conservadas en la Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie (MPP) de Charenton-le-Pont, a las afueras de París. Sin embargo, de la serie del pabellón solo ha podido localizarse una placa de vidrio de 9 x 12 cm que muestra el *Guernica* en su emplazamiento de la planta baja⁷ (FIG. 2). Según el testimonio de Ronis (1991: 9), estas tomas «estáticas» se hicieron con una cámara Linhof que pertenecía a Naf Avnon.

El reportaje más completo sobre la participación española en la exposición, de hasta 96 clichés, fue realizado entre septiembre y octubre de 1937 por el fotógrafo de origen húngaro-eslovaco François Kollar (1904-1979) siguiendo un encargo del comisariado español del pabellón. Noventa y dos de estos negativos originales en formato flexible 18 x 24 cm se conservan desde 1987 en la citada MPP. Según las numerosas facturas del fotógrafo conservadas en el CDMH de Salamanca, a Kollar se le pagaron al menos 10 306 francos por los clichés y unas

6 En la documentación del CDMH de Salamanca se conservan solamente dos facturas con el sello Roness-Ruan. Están firmadas por Willy Ronis y hacen referencia a trabajos fotográficos facturados en agosto y noviembre de 1937 que suman 255 copias positivas en tamaño 18 x 24.

7 Agradezco a Ronan Guinée y Bruno Plouidy, de la Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie, su ayuda para localizar la placa y proceder a su digitalización.

750 pruebas en papel fotográfico de tamaño 24 x 30⁸, aunque extrañamente su trabajo sobre el pabellón apenas apareció publicado durante el año 1937.

El cartelista y fotomontador Josep Renau (1907-1982), que también era director general de Bellas Artes, lideró en un primer momento el equipo que se hizo cargo de la realización de los fotomontajes y fotomurales, eligiendo personalmente a los dibujantes Gori Muñoz (1907-1978) y Félix Alonso García (1898-doc. 1968)⁹, que viajaron con él de Valencia a París el 29 de mayo de 1937. Según la documentación conservada en Salamanca, más tarde participaron también en el taller de decoración del pabellón el profesor de dibujo Javier Colmena, y los pintores Lucho Vargas, Francisco Galicia y Manuel Cano de Castro¹⁰. La implicación de Renau en la realización de los fotomontajes se vería interrumpida solo dos semanas después de su llegada a París, a mediados de junio de 1937, por su decisión de centrarse en preparar una conferencia sobre el salvamento del tesoro artístico español organizada por la revista *Beaux-Arts*, que tendría lugar el 29 de julio en la sala Debussy de París¹¹ y se publicaría más tarde en la revista *Mouseion* (Renau, 1980: 24-27). En estas circunstancias sería Gori Muñoz quien ejercería de «responsable» del taller durante el transcurso de la exposición¹², encargándose de dirigir la renovación de todos los elementos gráficos del pabellón (Peralta, 2000).

Aunque estaba planificado que los fotomurales de la fachada principal se renovarían quincenalmente¹³, el estudio de las imágenes disponibles y sus fechas de realización ha descartado esta posibilidad. Renau manifestó haber sido el responsable de uno «dedicado al tema de "España en guerra"» que con toda probabilidad fue el instalado en primer lugar (Julián, 1993: 194). Estaba formado por una gran ampliación fotográfica en blanco y negro y formato cuadrado (3,45 x 3,45 m) de unos soldados en formación, e inmediatamente debajo y con las mismas dimensiones, otra impresión de fondo neutro y letras negras con una cita traducida al francés del presidente Azaña acerca de las razones para la lucha armada. La toma fotográfica de este «ejército popular», cuya autoría se desconocía hasta ahora, fue realizada por Gerda Taro (Gerta Pohorylle, 1910-1937), y pertenece a una serie realizada en Valencia en marzo de 1937, cuyos negativos se conservan en la famosa «maleta mexicana» de Robert Capa en el International Center of Photography de Nueva York (Young, 2010: 191) (FIG. 3). Por su tamaño y ubicación, supone la aportación artística más destacada de una mujer a la decoración del pabellón¹⁴, aunque desafortunadamente la fotógrafa alemana de origen judío-polaco no pudo verla expuesta, pues murió en Brunete el 26 de julio de 1937 coincidiendo casi exactamente con el momento de su instalación¹⁵.

8 CDMH Salamanca, PS Barcelona 95, 1, 1.

9 La bibliografía ha confundido insistentemente a este dibujante y cartelista madrileño con el escultor burgalés Félix Alonso González (1907-1997). Su verdadera identidad fue desvelada por Barjau (2016).

10 Su nombre aparece en los recibos de pagos de junio a octubre de 1937. Nombrado por Gori Muñoz como «camarada del taller» en uno de ellos, la participación de este artista costarricense de origen español y residente en París no había sido señalada hasta la fecha. CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 39.

11 *Beaux-Arts*, 75 année, 239, 30 de julio de 1937.

12 Gori firma como «responsable del taller» en un recibo de 6 de septiembre de 1937, y del mismo modo es nombrado por Lucho Vargas el 24 de noviembre en una carta a José Lino Vaamonde. CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 39.

13 Informe de Josep Lluís Sert con fecha 31 de mayo de 1937. CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 3.

14 La fotografía aparece anotada como «Rassemblement» (manifestación) y «fachada», en la factura nº 9 de ampliaciones fotográficas de la casa L. Gros, con fecha 9 de julio de 1937. Ver CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 1.

15 Según publicó *Ce Soir*, los obreros del pabellón español hicieron una colecta de 900 francos para ofrecer flores a la fotógrafa en su capilla ardiente, instalada en la *Maison de la Culture* de París el día 31 de julio. *Ce Soir*, 1ère année, 152, 1 de agosto de 1937, p. 5.



FIG. 3. Roness-Ruan (Willy Ronis y Naf Avnon), *Fachada del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, con obras de Gerda Taro y Alberto Sánchez (detalle)*. Copia positiva, Arxiu COAC, Barcelona. / Gerda Taro, *Tira de negativo de 35mm (detalle)*, Valencia, 1937. Cortesía del International Center of Photography de Nueva York.

colaboraba Sert— expuso en sus escaparates del Boulevard de la Madeleine varios fotomontajes que comparten estética e incluso la característica tipografía estrecha utilizada en los del pabellón (FIG. 4). Esta coincidencia vendría a demostrar que fueron realizados por un mismo equipo, y efectivamente ha podido localizarse un informe de Juan Vicens, director de la Delegación de Propaganda en la Embajada de París, donde se menciona que para estos trabajos se contó a veces con la ayuda de los dibujantes y arquitectos del pabellón¹⁷.

La bibliografía en torno al fotógrafo húngaro Robert Capa (André Ernő Friedmann, 1913-1954) ha venido señalando desde hace tiempo la presencia de sus fotografías en el pabellón —aunque sin identificarlas—, junto a las de David Seymour «Chim» (Dawid Szymin, 1911-1956) y Gerda Taro. Este hecho ha pasado sorprendentemente desapercibido en los estudios sobre los fotomontajes, que han centrado la búsqueda de los materiales empleados —siguiendo el testimonio de Renau— en organismos como el Patronato Nacional de Turismo, el Archivo de las Misiones Pe-

Sobre el origen de las imágenes utilizadas en la confección de los fotomontajes, Renau recordó en su libro *Arte en peligro* haber llevado a París «“los nudos” temático-visuales ya resueltos en fotomontajes y bocetos, reducidos a la escala espacial de los recintos del pabellón» (Renau, 1980: 22). Esta afirmación, que ha servido para cimentar su autoría sobre todos los fotomontajes expuestos, se contradice sin embargo con la existencia en el CDMH de Salamanca de facturas por fotografías adquiridas en París al fotógrafo L. Czigany entre el 9 y el 25 de junio, a la agencia Photo Rap el 5 de julio, y a la agencia Henry Daniel entre el 28 de julio y el 22 de octubre de 1937¹⁶. Las facturas de las agencias especifican que las compras fueron encargadas por Sert, no por Renau, e implican también que al menos una parte del trabajo creativo para diseñar los fotomontajes se hizo en París, y no en Valencia. Resulta asimismo de interés señalar que en torno a las fechas en que se celebró la Exposición Internacional, la Oficina de Turismo Español en París —donde también

16 CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 42, 44; PS Barcelona 95, 1, 1.

17 *Informe sobre la organización y actividades de la Delegación de propaganda en París y de sus principales secciones de trabajo*, Juan Vicens, París, 24 de noviembre de 1938. AGA, 10 (96), Caja 54 / 11065. Paquete 49, Carpeta 6324.



FIG. 4. Anónima, *Fotomontaje sobre la resistencia de Madrid en el escaparate de la Oficina de Turismo Español en París, 1937*. Copia positiva, Biblioteca Nacional de España.

dagógicas o el archivo personal del propio Renau. No obstante, la identificación de un número significativo de imágenes de Capa, Taro y Chim en el pabellón abre ahora una nueva línea de procedencia, confirmada por la correlación de estas fotografías con las facturas mencionadas del fotógrafo Ladislav «Taci» Czigany (1908-1980), que fue un íntimo amigo de Robert Capa. La explicación para esta circunstancia es simple: en marzo de 1937 Capa abrió su propio estudio, el «Atelier R. Capa», en la rue Froidevaux número 37 de París, que centralizaría la venta de sus trabajos fotográficos junto con los de Taro y los de Chim. En este estudio colaboró no solo el laboratorista húngaro Emerik «Tchiki» Weisz (1911-2006) como recoge la bibliografía sobre Capa, sino también otro compatriota, Taci Czigany, que en ausencia de Capa sería el encargado de comercializar las imágenes enviadas desde España por los fotógrafos de guerra. Después del traslado de Capa a Nueva York en agosto de 1939, Taci ocupó el local de la Rue Froidevaux de forma permanente, mientras una parte de los negativos de este «Atelier R. Capa», custodiados en un principio por Tchiki Weisz, salieron de París y se ocultaron durante décadas en México antes de recalar en Nueva York. De las cerca de 500 copias fotográficas adquiridas por el comisariado del pabellón a Taci Czigany, solo en unos pocos casos se especifica en las facturas el asunto de las fotografías. En cambio, en otras 21 ampliaciones de gran tamaño encargadas para figurar directamente en los fotomontajes sí se señalan los temas de forma individualizada: «Puerto de Bilbao», «Árbol de Guernica», «2 niños», o «manos con mercurio»¹⁸. Para estos gran-

18 Factura de L. Czigany, 24/7/1937: «3 agr[andissements]. 1 x 1,50 [mètres] [port de Bilbao, Arbre de Guernica, 2 enfants] 360 [francs]», «1 agr. 1 x 1.50 (mains avec mercure) 120 [francs]». CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

des trabajos de ampliación, realizados en el laboratorio de Czigany en la rue Daguerre, 11, este fue ayudado por Pierre Gassmann, quien recordó que se valieron de una fregona para aplicar los productos químicos utilizados en el procedimiento¹⁹ (Le Goff, 2000: 69).

En cuanto a las identificación de las ampliaciones, Capa es el autor de tres de las empleadas en el fotomontaje dedicado al «Mercurio Español de Almadén»: una grande de unas manos con mercurio (FIG. 5), otra de unas botellas conteniendo este metal, y una tercera de una estructura de hierro junto a una montaña de cinabrio, de las que se conocen copias antiguas pero cuyos negativos no han sido localizados. Por su parte, Taro es autora de la fotografía mencionada del ejército popular en el fotomural exterior y la de un miliciano que toca la corneta en el fotomontaje dedicado a la «Industria de la guerra»²⁰, ambas en los negativos de la maleta mexicana (Young, 2010: 187, 191). También es suyo el campesino con horca de labranza del fotomontaje dedicado a la «España central» que figura en los cuadernos de contactos del «Atelier R. Capa» en los Archivos nacionales de Francia (Schaber, 2007: 79)²¹. En lo que respecta a Chim, suya es la fotografía del miliciano del fotomontaje «Salvaguarda de monumentos» de la Generalitat de Catalunya²² –aunque curiosamente la imagen fue tomada en la puerta del monasterio de las Descalzas de Madrid–, la del árbol de Guernica en el fotomontaje «¿Es un crimen que un pueblo defienda su libertad?», la de la minera de Langreo que empuja un carro de arena en «La España del norte», y la del presidente Azaña²³. Además, probablemente sea el autor de una fotografía de dos niños de intensa mirada situada en la segunda planta. En el archivo de Renau depositado en el IVAM se conserva un negativo –o quizá una copia de un negativo– de esta fotografía, y también de alguna otra imagen utilizada en los fotomontajes cuya autoría no ha sido aún identificada²⁴. Se trata de uno de los pocos materiales que Renau pudo llevarse consigo antes de abandonar Barcelona precipitadamente en enero de 1939, de donde pasó a Francia y después al exilio en México.

Otra de las fotografías adquiridas con seguridad en París, en esta ocasión a la agencia de Henry Daniel, fue la de una miliciiana que fue ampliada a tamaño natural y ubicada en un panel de cristal que mostraba su silueta por ambas caras²⁵. En una de ellas, su imagen se contraponía a la de una «Mujer de la Alberca» fotografiada en 1927 por Pelai Mas Castañeda (1891-1954) que había aparecido hacia 1935 en una publicación del Patronato Nacional de Turismo, institución que facilitó algunos clichés al equipo del pabellón (Fernández, 2004: 97)²⁶. El sugerente texto del fotomontaje decía: «Liberándose de su envoltura de superstición y de miseria, de la

19 Coincidiendo con la entrega de los últimos trabajos de Czigany, desde finales de junio y hasta la clausura de la exposición fue la casa L. Gros la que asumió la totalidad de los encargos de ampliaciones utilizadas en los fotomontajes.

20 Fue identificada por Lebrun y Lefebvre (2011: 130-131).

21 Para las ampliaciones, ver facturas de L. Czigany y L. Gros, CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

22 Fue identificada por Lebrun y Lefebvre (2011: 129).

23 Todos los negativos se reproducen en Young, 2010, excepto el de Azaña, donde el carrito se muestra incompleto. Aun así, en esta publicación se señaló que el fotograma perdido figuró en el pabellón (p. 14). Para las ampliaciones, ver facturas de L. Czigany y L. Gros, CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

24 Como el campesino arando del fotomontaje «La agricultura española...», el hallazgo de estos materiales fue presentado en la exposición «Josep Renau y la Segunda República», comisariada por Irene Bonilla en la sala de la Biblioteca del IVAM en 2017. Los negativos se encuentran en el Arxiu IVAM, carpesán 77/8.1.

25 Ver factura nº 17 de L. Gros, con fecha 9 de agosto de 1937: «1 agrandissement Milicienne / endroit h = 200 / inverse h = 200 [...] 300 [francs]». CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

26 Ver factura nº 1 de L. Gros, con fecha 18 de junio de 1937: «1 agrandissement photographique 2 m x 1 m [...] 160 [francs] / Sujet: Tipo de mujer de Salamanca». CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.



FIG. 5. Robert Capa, *Manos con mercurio*, Almadén, 1936. Copia positiva, Biblioteca Nacional de España.

esclava inmemorial ha nacido LA MUJER capaz de tomar una parte activa en la elaboración del porvenir». La fotografía de la miliciana, cuyo negativo debe haberse perdido, fue realizada en octubre de 1936 por otro efímero tándem de fotógrafos, el polaco Georg Reisner (1911-1940) y el alemán Hans Namuth (1915-1990) en la plaza Mayor de Madrid. Por otras tomas de la serie sabemos que uno de ellos se colocó junto al automóvil desde donde se hacía la arenga, disparando su cámara en contrapicado, mientras el segundo se situó en un lugar más alejado. La temática debió gustar, pues otra toma de la misma miliciana fue utilizada para un fotomontaje inédito sobre «El trabajo de la mujer en las industrias de guerra», que se instaló hacia el mes de octubre en el primer piso del pabellón junto a otro gran fotomontaje con el título «La República ha salvado el tesoro artístico español y cuida con celo su conservación»²⁷.

Aunque debido a las limitaciones de espacio en el pabellón la participación de los gobiernos autónomos de Euskadi y Catalunya no se hizo de forma separada, los fotomontajes de estas regiones se destacaron del resto mediante la adición de su escudo nacional. En el Arxiu Nacional de Catalunya han podido localizarse copias positivas del Comissariat de Propaganda de la Generalitat que se corresponden con algunas de las imágenes utilizadas en los fotomontajes dedicados a la «Obra cultural» y a la «Asistencia infantil a refugiados y heridos de guerra en Catalunya». Están atribuidas a la fotógrafa de origen polaco-judío Margaret Michaelis (1902-1985), que fue colaboradora habitual de Sert y el GATEPAC antes de la guerra²⁸. Para

27 *Frente Rojo*, Barcelona, 285, 22 de diciembre de 1937, p. 8; y 288, 25 de diciembre de 1937, p. 6.

28 Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Comissariat de Propaganda, Positius en paper, 6 x 9 cm. ANC1-1-N-1336, ANC1-1-N-1385, ANC1-1-N-1480.

el mismo comisariado trabajó el mencionado Gabriel Casas i Galobardes, que es el autor de la fotografía de unos niños en tumbonas de la Escola de Mar, cuya placa de vidrio se conserva asimismo en el Arxiu Nacional de Catalunya²⁹.

La amplia bibliografía sobre los fotomontajes y fotomurales ha obviado su aspecto cromático, dando por hecho que fueron realizados en blanco y negro. Sin embargo, algunas imágenes a color emergidas en los últimos años demuestran que el segundo fotomural instalado en la fachada principal incluyó los colores rojo y amarillo como fondo a la ampliación fotográfica de tres soldados con bayonetas vistos de perfil³⁰. Este fotomural fue instalado a principios de octubre de 1937 y permaneció en la fachada hasta el término de la exposición el 25 de noviembre, según puede apreciarse en una imagen publicada en *Regards* en enero de 1938³¹. Es probable que la fotografía utilizada, que apareció asimismo en la portada del diario *La Hora* y en el interior del semanario *Ayuda*³², perteneciera al fondo de la Subsecretaría de Propaganda³³. En cuanto a los fotomontajes del interior del pabellón, el hallazgo de unas notas manuscritas inéditas con descripciones de cinco de los fotomontajes situados en la primera planta viene a confirmar que también en este caso se hizo un uso amplio del color. Las notas fueron escritas por la fotógrafa norteamericana afincada en Francia Thérèse Bonney (1894-1978) y están conservadas en la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris junto a 14 tomas fotográficas del pabellón de la misma autora, algunas publicadas en las revistas *Architectural Record* y *Arts et Métiers Graphiques*³⁴. Gracias a las notas de Bonney podemos hacernos una idea precisa del aspecto real de algunos de los fotomontajes más elaborados y celebrados del pabellón, como el dedicado a las misiones pedagógicas³⁵, que se reconstruye aquí a través de una colorización (FIG. 6). Bonney especifica que dos de las fotografías utilizadas estaban tintadas en amarillo y rojo, que el proyector estaba recortado sobre metal, y que la fotografía de los espectadores, también recortada, se adelantaba dos pulgadas respecto al fondo. Esta última imagen se trataba en realidad de un *collage* compuesto por dos fotografías diferentes, probablemente realizadas por José Val del Omar³⁶. Del mayor interés resulta también descubrir que los haces de luz que conectaban el proyector con la película no estaban pintados ni pegados, sino hechos con cuerda blanca. Esta ingeniosa solución lograba la sensación de tridimensionalidad buscada y explica tam-

29 Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Gabriel Casas i Galobardes, ANC1-5-N-6181.

30 Ver tres tomas de película diapositiva Agfacolor en el archivo del fotógrafo Eddy Allart, publicadas desde 2009 en la web Flickr: <https://www.flickr.com/photos/eddyallart/albums/72157622135109668> [consultada el 18/10/2023].

31 *Regards*, 209, 13 de enero de 1938, p. 5.

32 *La Hora*, año I, 90, Valencia, 18 de septiembre de 1937, portada; *Ayuda. Semanario de la Solidaridad*, 81, 8 de febrero de 1938, p. 9.

33 Así se deduce de otras dos tomas con los mismos tres soldados –captadas desde un ángulo ligeramente distinto– empleadas en el cartel «El pueblo en armas defendió la República contra los traidores...», que fue editado por la Subsecretaría en febrero de 1938; y en la portada del periódico *Avanzar*, 1, de 19 de julio de 1938.

34 *Architectural Record*, Nueva York, enero de 1938, p. 52; *Arts et Métiers Graphiques*, París, 62, marzo de 1938, pp. 38-39. Entre la documentación del pabellón existe una carta de Bonney dirigida al comisario general, en la que pide información para un «muy importante artículo» que estaba preparando sobre la participación española en la exposición. No parece que llegara a publicarse. CDMH Salamanca, PS Madrid 1704, 20.

35 «Missions / **yellow** Pedagogy / Photo tinted yellow – missions cut out – wine red letters / Children cut out 2 in fr backg / Parts machine drawn in white on black / Machine cut in metal / White string – photo Penguins dark red / Wall white letters – Wheel dark red / pasted on». Ville de Paris / Bibliothèque historique, 8-DEP-005-328.

36 De la fotografía superior existe una toma alternativa en la Biblioteca Nacional de España, GC-CAJA / 38 / 1 / 4.



FIG. 6. Thérèse Bonney, *Fotomontaje dedicado a las «Misiones Pedagógicas de la República española»* en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Copia positiva en blanco y negro, colorizada por el autor según la descripción de la fotografía. Ville de Paris / Bibliothèque historique.

bién por qué estas líneas blancas han variado su posición en una fotografía realizada por François Kollar desde un ángulo diferente. En los otros fotomontajes descritos por Bonney se hace mención a diferentes colores y tonalidades: «azul cerúleo», «azul cielo», «beige», «amarillo canario», «rojo chino», «rojo oscuro» o «rojo vino», especificando en algunos casos también los materiales empleados: «papel corrugado», «metal», «celofán perforado» o «madera». Aunque desafortunadamente no se han localizado fotografías en color del interior del pabellón, estas descripciones de Bonney constituyen un testimonio valiosísimo para conocer su apariencia plástica.

Los límites de esta comunicación no permiten ahondar en otros reportajes anónimos conservados en la Fundación Negrín o la Fundación Calder, ni en los realizados por las fotógrafas Dora Maar y Laure Albin Guillot; y los fotógrafos Henry Baranger, Pierre Verger, Leon Hyzen o James Thrall Soby. Tampoco analizar las fotografías de José Ortiz Echagüe, que figuraron como obras artísticas autónomas en la sección de artes populares. En cualquier caso, es de esperar que sigan apareciendo datos y materiales inéditos que nos descubran nuevos aspectos sobre este fascinante y mítico pabellón.

Referencias bibliográficas

ALIX, Josefina (1987), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937* (cat. exp.), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

- BARJAU, Santi (2016), «Les imatges del trimestre [...] Félix Alonso, des del cor de la República», en blog *Els «meus» cartellistes*: <https://cartellistes.blogspot.com/2016/03/les-imatges-del-trimestre-hivern-2016.html> [consultada el 18 de octubre de 2023].
- CABAÑAS, Miguel (2007), *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* (cat. exp. en Salamanca), Madrid, Ministerio de Cultura.
- EVENO, Bertrand (1983), *Willy Ronis*, París, Pierre Belfond.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Horacio (2004), *Variaciones en España: fotografía y arte, 1900-1980* (cat. exp.), Madrid, La Fábrica.
- JULIÁN, Imma (1993), *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- LEBRUN, Bernard y Michel LEFEBVRE (2011), *Robert Capa: Traces d'une légende*, París, Martinière.
- LE GOFF, Hervé (2000), *Pierre Gassmann. La photographie à l'épreuve*, París, France Delory.
- PERALTA, Rosa (2000), *Una escenografía del exilio: «La obra de Gori Muñoz» (Valencia, 1906-Buenos Aires, 1978)* (tesis doctoral), València, Universitat Politècnica de València.
- RENAU, Josep (1980), *Arte en peligro. 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Fernando Torres, editor.
- RONIS, Willy (1991), *Sur le fil du hasard*, París, Contrejour.
- SCHABER, Irme (2007), *Gerda Taro*, Nueva York, ICP / Steidl.
- YOUNG, Cynthia (2010), *The Mexican Suitcase*, Nueva York, ICP / Steidl.

Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. (1916-1981)

«Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S.A.» (1916-1981)

Salvador Tió Sauleda

Fotohistoriador, Barcelona

RESUMEN

Durante la guerra europea de 1914-1918, ante la escasez y los precios cada vez más elevados del material sensible fotográfico, en España algunos inversores vieron la oportunidad de promover este tipo de industrias. Uno de ellos fue la razón social «Fernández y Carbonell» de Barcelona, que fundó la Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. Más tarde, esta sociedad fue el germen de las dos industrias fotográficas más importantes que ha habido en el país: Infonal, S. A., de Rafael Garriga Roca, y Negra Industrial, S. A., de Higinio Negra Vivé.

Palabras clave: Industria Fotográfica, Fernández y Carbonell, Infonal, Negtor, Negra Industrial, Rafael Garriga, Higinio Negra.

ABSTRACT

During the European war of 1914-1918, faced with the scarcity and increasingly high prices of sensitive photographic material, some investors in Spain saw the opportunity to promote this type of industry. One of them was the company name «Fernández y Carbonell» from Barcelona that founded the «Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S.A.». Later, this society was the germ of the two most important photographic industries that have existed in the country: Infonal, S. A., by Rafael Garriga Roca, and Negra Industrial, S. A., by Higinio Negra Vivé.

Keywords: Photographic Industry, Fernández y Carbonell, Infonal, Negtor, Negra Industrial, Rafael Garriga, Higinio Negra.

Durante la guerra europea de 1914-1918, los países contendientes, que también eran los principales productores de placas y papeles fotográficos, impidieron la exportación de estos productos. En España, la falta de material sensible se fue agravando de tal manera que se pusieron en marcha algunas empresas dedicadas a la fabricación de estos artículos. En Barcelona, la razón social «Fernández y Carbonell»¹, propietaria del establecimiento El Cosmos Fotográfico, fundó una compañía para dedicarse a la producción de papel fotográfico. El 25

1 El 14 de agosto de 1902, Federico Fernández Gimisó y Francisco Carbonell Tudurí, ante el notario Carlos Soldevila y Boixader por indisposición del notario José Mercader y Vives, constituían una sociedad mercantil colectiva

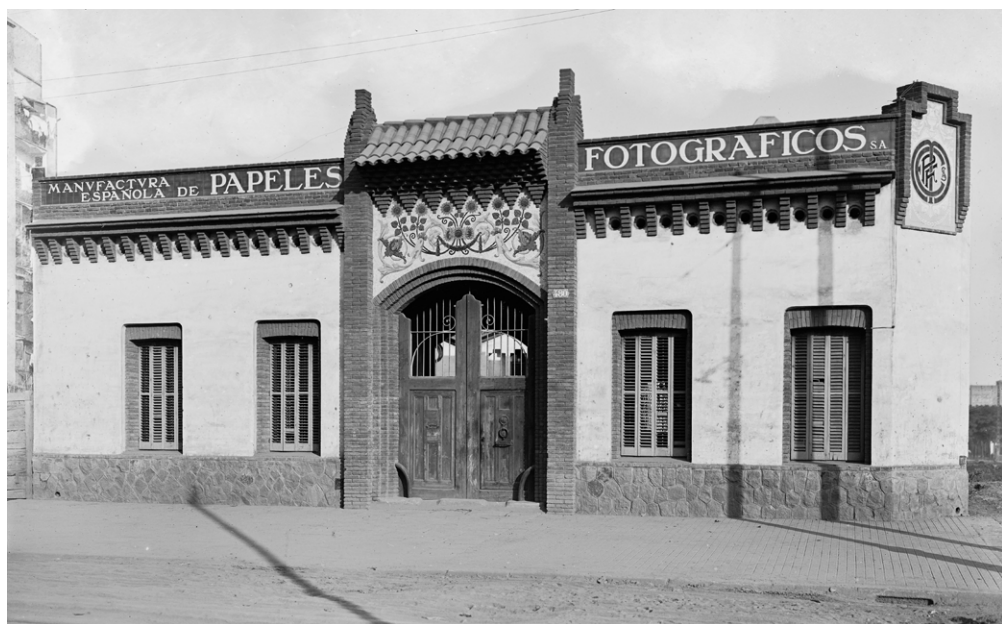


FIG. 1. Edificio de la MEPFSA. Foto atribuida a Co de Triola. AFCEC.

de noviembre de 1916 quedó constituida la Manufactura Española de Papeles Fotográficos S. A., al objeto de dedicarse a la fabricación y venta de papeles fotográficos y cualquier otro negocio de lícito comercio².

Un año y medio antes de formar esta sociedad, el 23 de marzo de 1915, la razón social Fernández y Carbonell había solicitado una patente de introducción para «Un procedimiento para la fabricación de papel emulsionado para fotografía», la cual les fue concedida con el número 60 063³. Este hecho nos da una idea de que el proyecto de esta industria fotográfica ya lo tenían pensado desde hacía tiempo. El primero de junio de 1917, se acordaba transferir esta patente a la nueva sociedad⁴.

Muy poco tiempo después de la constitución de la Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. (MEPFSA) Federico Fernández pedía permiso al Ayuntamiento de Barcelona para la construcción de una fábrica donde producir los papeles fotográficos⁵. El lugar escogido era

bajo la razón social «Fernández y Carbonell». Su objeto era dedicarse a la compraventa de máquinas y aparatos fotográficos. El capital social era de cuarenta mil pesetas aportadas a partes iguales por ambos socios.

2 Arxiu Notarial de Barcelona, notario Manuel de Larratea y Catalán, protocolo de 25 de noviembre de 1916: El capital social era de 100 000 pesetas, divididas en veinte acciones de 5000 pesetas cada una. El cargo de presidente del consejo de administración quedaba en manos de Federico Fernández y Gimisó, siendo secretario Jacinto Carbonell y Tudurí, y gerente Gaspar Mampel y Castel, cada uno de ellos con cuatro acciones, mientras que a Estanislao Marqués y Tudurí le correspondieron dos acciones. Las seis acciones restantes quedaban en cartera para ponerlas en circulación cuando dicho consejo lo considerase oportuno. Gaspar Mampel era el director comercial de El Cosmos Fotográfico.

3 *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* (1915), nº 689, p. 436.

4 *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* (1917), nº 739, p. 728.

5 Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, expediente V-16607.

un solar situado en la calle Mallorca, número 480, de Barcelona, y el edificio, de una sola planta, fue diseñado por el arquitecto modernista Eugenio Pedro Cendoya (FIG. 1).

Mientras, el problema por la escasez y los costes del material sensible continuaba aumentando, tal como denunciaba en un artículo la revista *Lux* en su número de septiembre de 1917⁶:

Muchos lectores nos escriben pidiendo nos ocupemos cerca de los establecimientos del ramo, respecto del alza enorme que sufren casi diariamente los artículos empleados en fotografía. [...] La mayor parte de los productos se reciben de Francia e Inglaterra, como es sabido. Pues bien, la primera de estas naciones prohíbe la salida de mercancías destinadas a nuestros mercados, y exige para conceder permisos especiales mil requisitos. Y en cuanto a la Gran Bretaña puede calificarse de casualidad la llegada de una expedición de artículos fotográficos, tal es la anomalía que existe en los transportes. [...] Convencidos, pues, de que la culpa no debe atribuirse a los importadores, creemos sería muy conveniente para todos acudir colectivamente a los Consulados de las respectivas naciones productoras en solicitud de una concesión especial que facilitara la importación a España de los citados géneros, haciendo constar nuestra calidad de neutrales y amigos de las potencias de la Entente.

Ante tal penuria de productos fotográficos, la noticia sobre la llegada en el mercado de un nuevo papel fotográfico producido por esta nueva sociedad fue anunciada, con gran satisfacción, por la misma revista en su número de mayo de 1918⁷:

La industria nacional fotográfica está de enhorabuena con la aparición definitiva en el mercado de un excelente papel de impresión producido por la admirable fábrica que movida por electricidad y con todos los adelantos que tan difícil industria requiere, ha instalado en las afueras de nuestra capital una antigua casa dedicada al comercio fotográfico. Nos obliga a guardar reserva por el momento, nuestra intención de publicar extensamente la descripción de tan necesaria industria, en nuestro número próximo.

Efectivamente, en el número de junio de esta publicación apareció un extenso artículo sobre la visita de su director, José Noria Valadrón, a la MEPFSA⁸. En esta crónica explicaba, paso a paso, el recorrido que había realizado por todos los departamentos de dicha instalación, siempre acompañado por el responsable de la fábrica, José M^a Co de Triola⁹, el cual le fue describiendo todas las operaciones; desde cómo se preparaba la emulsión fotográfica hasta su aplicación sobre los papeles y las tarjetas postales. Al mismo tiempo, le mostraba todas las máquinas necesarias para estas operaciones que, según Co de Triola, eran fabricadas en Barcelona.

Casi simultáneamente, esta sociedad solicitaba una marca de fábrica para distinguir sus papeles fotográficos¹⁰:

Consiste [la marca] en la figura de un sello de lacre, con la silueta de un templo en el centro¹¹, y en la parte inferior las palabras «Marca registrada», leyéndose alrededor las denominaciones «Manufactura española de papeles fotográficos S.A.-Barcelona».

El *Diario de Tortosa*¹², de cuya población era originario Federico Fernández, publicó una crónica muy detallada sobre esta industria y su edificio, y por las iniciales del que firmaba el artículo, parece que sería José Noria Valadrón, el director de la revista *Lux*:

6 *Lux*, septiembre de 1917, p. 5.

7 *Lux*, mayo de 1918, p. 5.

8 *Lux*, junio de 1918, p. 6-8.

9 José M^a Co de Triola, ver: https://ca.wikipedia.org/wiki/Josep_Maria_Co_i_de_Triola (octubre 2023).

10 *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* (1918), n^o 774, p. 1433.

11 El templo al que se refiere esta marca es, inconfundiblemente en aquel momento, la silueta de la Sagrada Familia.

12 *Diario de Tortosa*, 1-8-1918, p. 1.



FIG. 2. *Boletín del Centro Artístico de los Oficiales Fotógrafos*. Junio 1919, contraportada.

La guerra [...] ha conseguido llevar al ánimo de muchos españoles el convencimiento de que podemos dejar de ser tributarios del extranjero en muchas industrias. Y si alguna es digna de despertar el interés nacional, quizá [sea] la de la fotografía. En esta ocasión nos cabe el placer de anunciar que un tortosino [D. Federico Fernández] copropietario del importante establecimiento «Cosmos Fotográfico», ha sido el que la ha instalado en España. [...] Nos referimos a la fabricación del papel para usos fotográficos, cuyo consumo es enorme. [...] Y para no extendernos en más amplias consideraciones técnicas [...] reseñaremos a grandes rasgos la instalación de la «Manufatura Española de Papeles Fotográficos» [...] El edificio está situado en terrenos inmediatos a los que ocupa la iglesia de la Sagrada Familia, calle de Mallorca. Su construcción ha sido llevada a cabo ajustándose el arquitecto autor del proyecto al estilo moderno [...] La ausencia completa de hornos y chimeneas, por estar movida toda la maquinaria por fuerza eléctrica, coopera a la buena impresión del conjunto. Las máquinas empleadas en esta industria son todas de construcción nacional, llamando mucho la atención la de imprimir, capaz de terminar la impresión y corte de 36 000 postales diarias. Asimismo, la guillotina especial, cuya construcción ha ideado el director de la fábrica, el conocido técnico D. José María Co de Triola.

La producción de papel sensibilizado asciende a más de mil metros diarios, cantidad respetable si se tiene en cuenta que la preparación de la emulsión que constituye la parte sensible del papel exige cuidados especiales debido a su delicadísima composición, y que todas las operaciones deben hacerse con luz roja.

Es digna también de mención una frigorífica de gran rendimiento y la acertada disposición de la nave-secadero, con su notable sistema de ventiladores y el de absorción. Los resultados de la fabricación [...] el papel ha demostrado tener condiciones excelentes capaces no sólo igualar, sino superar a los de producción extranjera. [...] J. N. V. Barcelona, julio de 1918.

Los primeros papeles fotográficos de esta firma, en sus modalidades de normal, cartón y tarjetas postales, tanto en emulsión lenta como rápida, y en sus versiones mate, semimate y brillante, se empezaron a comercializar con el nombre de Neo-Brom, y se anunciaban en las revistas del sector¹³ (FIG. 2).

También la revista *Unión Fotográfica*, de Madrid, en su número del 15 de febrero de 1919¹⁴, celebraba la llegada de estos papeles fotográficos gracias a «la importante casa de Fernández y Carbonell» y cuyas emulsiones «nos han parecido de bondad insuperable». Explicaba que cuando se creía que ya se podía emulsionar papel en la fábrica no fue así, pues no se obtuvieron pruebas satisfactorias hasta el mes de junio de 1918. El problema era la falta de

13 *Lux*, noviembre 1918 – febrero 1919, página de publicidad. *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, junio 1919, contraportada.

14 *Unión Fotográfica*, 15-2-1919, pp. 10 y 11.

un buen soporte, es decir, el papel¹⁵. Terminaba la crónica augurando a los Sres. Fernández y Carbonell resultados «seguros y definitivos», y que si hubiera más gente que los imitara, «España inspiraría más respeto a los que, como Chamberlain, calificaron a nuestro país como nación decadente y moribunda».

El director de esta industria, José M^a Co de Triola, para dar a conocer la calidad de estos papeles, se prodigaba dando conferencias, como la que dio, el 26 de junio de 1919, con el título de «Fabricació de papers fotogràfics», ante un público tan profesional como el que había en el local del Centro Artístico de los Oficiales Fotógrafos de Barcelona¹⁶. Asimismo, para dar a conocer la calidad de los papeles Neo-Brom, Co de Triola publicó unas fotografías en la revista *Lux*, realizadas por él mismo¹⁷.

Pero a pesar de la inversión inicial y de los apoyos constantes por parte de la prensa fotográfica, esta empresa tuvo que realizar una ampliación de capital tal como se anunciaba en los periódicos de Barcelona¹⁸. En el protocolo notarial de diez de febrero de 1921¹⁹, reunida esta sociedad en Junta extraordinaria debido a su situación económica del momento, se acordaba aumentar el capital social en 150 000 pesetas. El Consejo de Administración quedaba ahora de la manera siguiente: presidente, Antonio Carbonell²⁰; secretario, Pablo Llorens²¹; vocales, Federico Fernández, Jacinto Carbonell y José María Degollada; gerente, Gaspar Mampel. Otros accionistas eran José María Co de Triola y Estanislao Marqués, con dos acciones cada uno.

Durante 1923 esta sociedad solicitó, a la oficina de la Propiedad Industrial de Madrid, tres marcas para distinguir sus papeles fotográficos: Contraste, Excelsus y Neo-Brom²². Se les concedieron las dos últimas con los números 48 376 y 48 377, respectivamente, aunque la Neo-Brom ya se estaba comercializando desde finales de 1918, y la Excelsus se vendía desde hacía como mínimo un año, por la casa de artículos fotográficos Lamarca y Herrera, de Barcelona²³. Otros papeles que también se fabricaban eran papel Citrato brillante, Vigor, Auto-Virant, Contraste, Extra Brom y Al Minuto²⁴. (FIG. 3)

15 He tenido acceso a los documentos contables de la empresa de Mataró, Hijos de Antonio Fábregas, dedicada a la fabricación de papel, cartulinas y cartones para fotografías, donde se puede comprobar que, a partir de 1917, Fernández y Carbonell adquirirían el papel para extender las emulsiones fotográficas.

16 *Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos*, junio de 1919, p. 1.

17 *Lux*, diciembre de 1919.

18 *La Vanguardia*, 7-3-1920, p. 6; *La Veu de Catalunya*, 9-3-1920, p. 2.

19 Arxiu Notarial de Barcelona, Manuel de Larratea y Catalán, 10-2-1921: Estas 150 000 pesetas eran representadas por 30 acciones, de valor nominal cada una de ellas de 5000 pesetas, las cuales gozarían de los mismos derechos que las primitivas. Al unirse a las 100 000 pesetas iniciales de la constitución de dicha sociedad, el capital social pasaba a 250 000 pesetas. Los nuevos accionistas eran José María Degollada, 10 acciones (50 000 ptas.), Antonio Carbonell, 8 acciones (40 000 ptas.) y Pablo Llorens, 6 acciones (30 000 ptas.). Las 6 acciones restantes quedaban a cargo del gerente Sr. Mampel para ponerlas en circulación cuando se creyera oportuno.

20 Antonio Carbonell y Carbonell era sobrino de Jacinto Carbonell, según se desprende de la necrológica de *La Veu de Catalunya*, 28-12-1920, p. 1.

21 Pablo Llorens y Gispert, Sant Feliu de Guixols, 1887 – Barcelona, 1968, fue un ingeniero industrial, fundador del Moto Club Deportivo y más tarde vicepresidente del Real Moto Club de Catalunya, también fue presidente de la Unión Velocipédica Española (1916). A principios de 1924, junto con otros socios, fundaron la primera emisora del Estado en tener licencia de radio, EAJ-1 Radio Barcelona. https://arxiuunicipal.guixols.cat/attachments/article/6115/arxiu_guixols_bussot_gent_segles_biografies.pdf (enero 2023).

22 *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* (1923), n^o 876, p. 438.

23 *La Vanguardia*, 12-2-1922, p. 24.

24 Fórmulas de la Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. Archivo Marta Garriga Socías.



FIG. 3. Papeles: Neo-Brom (Col. M. Galmes-IEFC), Excelsus (ACGAX) y Vigor (Col. Jordi Barón).

Terminada la guerra europea, los países beligerantes volvieron a poner en marcha sus industrias y, a partir de 1920, los fabricantes de material sensible reemprendieron la exportación de sus productos fotográficos, y con ganas de volver a dominar este mercado. Una muestra de ello era el anuncio de un exportador alemán que apareció en las páginas del diario *La Vanguardia*: «Papel Fotográfico [...] de las fábricas más conocidas alemanas [...] a un tercio de los precios actuales»²⁵.

Esta coyuntura ocasionó serias dificultades a las empresas de papel fotográfico que existían en aquel momento en Barcelona. La revista *El Progreso Fotográfico* del mes de noviembre de 1923²⁶ anunciaba el Convenio industrial de las entidades españolas Industria Fotoquímica A. y R. Garriga, S. en C., que se había constituido en 1922²⁷, y Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A.²⁸. Según este acuerdo, se concentraba toda la fabricación fotográfica en las instalaciones de la Industria Fotoquímica de los hermanos Garriga, que tenía su sede en la calle Casanova, 195 y, por otro lado, se creaba la empresa Editorial Fotográfica, que ten-

25 *La Vanguardia*, 12-5-1920.

26 *El Progreso Fotográfico*, noviembre de 1923, p. 351.

27 El 23 de agosto de 1922, ante el notario de Barcelona, Leopoldo Rodés y Campderá, se constituía la razón social A. y R. Garriga S. en C. y con el nombre comercial de Industria Fotoquímica A. Garriga. Sus accionistas eran los hermanos Antonio y Rafael Garriga y Roca, Higinio Negra y Vivé, Manuel Vilaplana y Pagés, Isidro Valls y Pallerola y Tomás de Palacio Epalza.

28 Según contrato con fecha primero de agosto de 1923, celebrado entre don Antonio y don Rafael Garriga y Roca, como gerentes de la razón social A. y R. Garriga S. en C. y don Antonio Carbonell y Carbonell y otros, como accionistas de la sociedad Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. Archivo Marta Garriga Socias.

dría su sede en la MEPFSA, calle Mallorca, 480. Esta nueva sociedad, como muy bien se indicaba en sus primeros anuncios, venía a llenar un vacío. Se trataba de dar respuesta a las necesidades de diferentes sectores profesionales: a los ingenieros o arquitectos, proporcionándoles copias de planos, o a los archiveros los de sus manuscritos, así como a los industriales, para que pudieran mostrar sus productos con una buena calidad fotográfica. Es decir, se dedicaba a trabajos fotográficos de toda clase y, al mismo tiempo, a editar y comercializar postales de actores, deportistas, cantantes, vistas de pueblos y ciudades, etcétera (FIG. 4).

La revista *El Progreso Fotográfico* se hacía eco de esta nueva iniciativa²⁹:

Hasta ahora teníamos que lamentar en España la ausencia absoluta de una potente editorial fotográfica capaz de emprender con éxito todo lo referente a grandes tirajes fotográficos por contacto y ampliación. [...] No solamente hemos estado importando continuamente cantidades fabulosas de postales ya tiradas, principalmente de Francia y Alemania, sino que muchos editores españoles mandan todavía sus negativos al extranjero [...] La causa de ello estaba en la falta de una empresa capaz de competir con sus precios y por la calidad del trabajo, con estas casas extranjeras [...] Esto es lo que reúne la Editorial Fotográfica Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. de Barcelona. Los grandes laboratorios de que dispone son capaces de grandes producciones y poseen todos los medios para un trabajo rápido y perfecto.

La Editorial Fotográfica se había equipado con maquinaria moderna para hacer estas grandes producciones, es decir, podía impresionar los negativos y ejecutar los sucesivos baños, de revelado y fijado, de manera continuada, seguramente con los aparatos que ilustraban los artículos de Rafael Garriga sobre «Fotografía Industrial», en la revista *El Progreso Fotográfico*³⁰.

El convenio de unión entre las dos sociedades había sido ideado y promovido por Rafael Garriga, tal y como lo explica en una Memoria³¹ fechada el 10 de febrero de 1923, tras unos encuentros informales con miembros de MEPFSA favorables a esta fusión. En la Memoria, Garriga ponía de manifiesto sus ideas de cómo debía ser una fábrica de papeles fotográficos. En ella exponía que «si el aspecto técnico de fabricación se resolvía satisfactoriamente, el problema económico quedaba resuelto de modo casi automático». Enumeraba a continuación las materias primas que consideraba más importantes, las cuales «debían tener la máxima exigencia de calidad», y que eran «la gelatina, los productos químicos, el agua y el papel baritado»,



FIG. 4. Tarjeta publicitaria de la Editorial Fotográfica (Col. Joume Tarrés).

29 *El Progreso Fotográfico*, abril de 1924, p. 126.

30 *El Progreso Fotográfico*, octubre y diciembre de 1921, pp. 245 y 293.

31 Memoria que «Industria Fotoquímica A. Garriga» somete a la deliberación y estudio del Consejo de Administración de la Manufactura Española de Papeles Fotográficos, por Rafael Garriga. Archivo Marta Garriga Socias.

aunque para una buena constancia y uniformidad de este último, el baritado debía hacerse en las mismas instalaciones. Añadía que, «sobre el emplazamiento de la fábrica, había que tener en cuenta el clima, el agua y el aire puro, condiciones que no reúne la ciudad de Barcelona, pero que momentáneamente nuestra instalación se ha efectuado como cosa previa y provisional». Continuaba diciendo que «había que asegurar una perfección absoluta y una regularidad intachable en todos los productos de fabricación, aunque es materialmente imposible que todos los papeles salgan siempre con las mismas constantes, pues siempre hay una pequeña proporción con unas variaciones notables [...] Es por ello que es tan importante la creación de esta Editorial Fotográfica, pues no sólo podría absorber estas segundas calidades, por tener una menor o mayor sensibilidad que lo establecido, o un contraste mayor o menor que el fijado, sino que además consumiría una muy respetable cantidad de material sensible normal [...] Esta Editorial Fotográfica permitiría seguir la fabricación en el máximo tren de marcha, incluso en las épocas del año en que disminuye el consumo de papel».

Como ejemplo de lo positivo que resultaba ser la fusión de las dos empresas, Garriga citaba la unión de las alemanas Bayer con la firma de Leipzig W. Pinkau dedicada a los tirajes industriales y la de papeles Mimosa con la Neue Photographische Gesellschaft (NPG). Esta última con equipos de tirajes fotográficos quilométricos.

El 30 de septiembre de 1925, se llevó a cabo la adquisición de las acciones de la Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. por parte de la sociedad A. y R. Garriga S. en C., según se había establecido al fusionarse y previa valoración del activo de la primera entidad³².

Por motivos que desconocemos, a principios de marzo de 1927, Antonio Garriga manifestó el deseo de separarse de Industria Fotoquímica, A. y R. Garriga S. en C.³³, llevándose con él el negocio de la Editorial Fotográfica y estableciendo su nueva sede en la calle Borrell, 251, de Barcelona³⁴. Este mismo año, Rafael Garriga había mantenido conversaciones técnico-comerciales con Hendrik Kuijpers, director técnico de la firma Gevaert, que fructificarían un año más tarde con la entrada de su propietario, Lieven Gevaert, en el accionariado de una nueva empresa: Industria Fotoquímica Nacional (Infonal). Quizás el motivo era salvaguardar la Editorial Fotográfica de su futura integración en la nueva sociedad y que se quedara así en manos de la familia Garriga. (FIG. 5)

La empresa resultante, después de la marcha de Antonio Garriga, se llamó Industria Fotoquímica, R. Garriga, S. en C., pero por muy poco tiempo, pues el 11 de abril de 1928 se constituía en sociedad anónima bajo el nuevo nombre de Industria Fotoquímica Nacional, S. A. (Infonal)³⁵. Entre los nuevos socios, aparte de Rafael Garriga e Higinio Negra, se encontraban Lieven Gevaert y Joaquín Tort Mensa³⁶.

32 Entre los documentos que conserva Marta Garriga Socías, se encuentra el inventario y su valoración.

33 Arxiu Notarial de Barcelona. Notario Leopoldo Rodés y Campderá, 1-3-1927.

34 *El Progreso Fotográfico*, noviembre 1927, pp. 261-262: «Recientemente, la más importante empresa de tirajes fotográficos industriales de España, la Editorial Fotográfica, de Barcelona, se ha instalado en sus nuevos locales (Borrell, nº 251), equipados con todos los adelantos modernos. Como saben nuestros lectores, esta empresa se dedica a toda clase de tirajes fotográficos por contacto y ampliación, en gran escala, tanto para los fotógrafos como para los editores de fotografías».

35 Arxiu Notarial de Barcelona. Notario Leopoldo Rodés y Campderá, 11-4-1928.

36 Joaquín Tort Mensa nació el 18 de septiembre de 1896 en Molins de Rei. Estudió dos años la carrera de Arquitectura. El 12 de diciembre de 1923 obtuvo el título de director de Industrias Químicas en la Escuela Industrial de la Mancomunidad de Cataluña. Al terminar estos estudios se fue a Toulouse, donde hizo un curso de química con el premio nobel Paul Sabatier. Información proporcionada por su hijo Joaquín Tort Betriu.

Según Enrique Garriga Kuijpers, hijo de Rafael Garriga Roca, a principios de 1932, «dificultades personales entre los socios Garriga y Negra motivaron que este último abandonara la sociedad, comprara las acciones de Manufactura Española de Papeles Fotográficos y, junto con Joaquín Tort Mensa, iniciara de nuevo las actividades de esta empresa»³⁷. Un año más tarde, en noviembre de 1933, estos dos socios registraban la marca Negtor³⁸, contracción de Negra y Tort, «para distinguir papeles, placas, películas, reveladores, fijadores, viradores y demás productos empleados en fotografía»³⁹. Unos meses antes la Compañía Telefónica Nacional de España había dado de alta a Higinio Negra, de la calle Mallorca, 480, con el número de teléfono 55 358⁴⁰.

La MEPFSA, ahora en manos de Negra y Tort, para asegurar una buena introducción de sus papeles en el mercado y así competir con Infonal, buscó y obtuvo la asistencia técnica de la firma alemana Agfa, comercializando sus productos con los dos nombres. Esta situación se mantuvo hasta el inicio de la Guerra Civil⁴¹. (FIG. 6)

El 15 de agosto de 1936, Higinio Negra, delegado del consejo de Administración de la sociedad MEPFSA, confería poderes a Elvira Oliva Grau para que en nombre de la Compañía pudiera «administrar, regir y gobernar la industria»⁴². Durante los años que duró la contienda, esta empresa estuvo colectivizada. El material sensible que fabricaba era de vital importancia para el gobierno de la República, dada su escasez y las pocas posibilidades de obtenerlo del extranjero. Un problema grave era la falta de película radiográfica, importada toda ella del extranjero, lo que impulsó que esta industria produjera cartón radiográfico para suplirla⁴³. El médico catalán Ferran Rosell-Gener, exiliado en Argentina al acabar la Guerra Civil, lo expli-



FIG. 5. Caja de postales al bromuro Infonal-Garriga (Col. particular).

37 Documento, sin nombre, de Enrique Garriga Kuijpers. Archivo Marta Garriga Socias.

38 Según conversación mantenida con el Sr. Joaquín Tort Betriu, hijo de J. Tort Mensa, fue su madre, la Sra. Josefina Betriu Redón, quien sugirió el nombre de Negtor (Barcelona, enero de 2023).

39 *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* (1933), nº 1127, p. 2177.

40 *El Día Gráfico*, 17-1-1933, p. 6.

41 Resumen de un escrito de Jaime Roig Pujol sobre la historia de Infonal. Archivo Marta Garriga Socias.

42 Registro Mercantil de Barcelona. Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A., inscripción 6ª.

43 *Cruz Roja Española. Boletín Oficial de la Brigada N.º 1*, Barcelona, noviembre de 1936, p. 23. *Butlletí del Sindicat de Metges de Catalunya*, desembre de 1936, p. 56. *Aeronáutica, revista profesional de aviación*, Barcelona, diciembre de 1937, p. 3.

caba en una conferencia en Buenos Aires el 24 de agosto de 1940⁴⁴: (FIG. 7)

[El doctor Ferran Rosell-Gener] describió el ambiente de imprevisión debido a la sorpresa del alzamiento y se detuvo en analizar [...] la penuria y la carencia de elementos de cura [...] Una de las cosas que faltó enseguida fueron las placas radiográficas. Terminadas todas las existencias, no hubo manera de obtenerlas de nuevo, ya que eran de procedencia extranjera [y] la falta de este elemento tan necesario y de tanta eficacia en un ambiente de guerra, significaba una pérdida de vidas extraordinaria. El doctor Rosell explicó que ante las dificultades que se crearon al no poderse valer de aquel medio científico, surgió la idea de sustituirlo, y con escasos recursos se llegó a fabricar un papel radiográfico que dio magníficos resultados⁴⁵.

Terminada la contienda civil, la señora Elvira Oliva renunció, el primero de agosto de 1940, a los poderes que le habían otorgado⁴⁶, quedando otra vez la Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. en manos de Higinio Negra Vivé y Joaquín Tort Mensa. Unos meses antes, el 10 de febrero, esta empresa había presentado una memoria para la obtención de una patente de introducción por un «Procedimiento de fabricación de película fotográfica» (nº 149 094), y así poder competir con la de Infonal.



FIG. 7. Anuncio comercial del papel Negtor en el *Butlletí del Sindicat de Metges de Catalunya*, diciembre 1936, p. 56.



FIG. 6. Papel fotográfico Negtor-Agfa (Ajuntament de Girona. CRDI).

El 26 de abril de 1941 se constituía la Sociedad Colectiva, Negra y Tort, domiciliada en la calle Mallorca, número 480, teniendo por objeto la fabricación y venta de productos fotográficos, y en general de todos los artículos relacionados con la fotografía. El capital social era de quinientas cincuenta mil pesetas aportadas en metálico por los dos socios, Higinio Negra y Joaquín Tort, en la proporción de trescientos ocho mil el señor Negra y doscientas cuarenta y dos mil el señor Tort⁴⁷.

En 1956 esta compañía pasó a manos de Higinio Negra, por la compra de este de la parte de Joaquín Tort, y el

44 *Resurgiment*, Buenos Aires, septiembre de 1940, p. 4684.

45 Traducción del catalán por el autor.

46 Registro Mercantil de Barcelona. Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A., inscripción 7ª.

47 Registro Mercantil de Barcelona, Negra y Tort, Sociedad Colectiva, inscripción 1ª.

21 de diciembre del mismo año se convertía en anónima bajo el nombre de Negra Industrial, S. A. Según Joaquín Tort Betriu⁴⁸, hijo de Tort Mensa, para ponerse de acuerdo sobre quién se quedaba con la empresa, los dos accionistas se pasaban sobres con la cifra de dinero que ofrecía cada uno, como una subasta, hasta llegar a la cifra de 50 millones de pesetas que ofreció Higinio Negra y que Joaquín Tort aceptó.

La Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A., propietaria del edificio de la calle Mallorca, 480 y cuyos accionistas mayoritarios eran la familia Negra, continuó activa hasta 1981, el año en que fue derribado el edificio original.

48 Conversaciones mantenidas con el señor Joaquín Tort Betriu durante enero-marzo de 2023.

Los 28 álbumes de muestras fotográficas de la casa J. Laurent y Cía. hallados en el Ateneu Barcelonès

The 28 albums of photographic samples from the J. Laurent y Cía. house found in the Ateneu Barcelonès

Jep Martí

Investigador en Historia de la Fotografía, Tarragona

RESUMEN

Donde se narra el hallazgo en el Ateneu Barcelonès de 28 álbumes de muestras fotográficas de la casa J. Laurent de Madrid, del contenido de esos álbumes y de los depositarios de la casa J. Laurent en Barcelona, con la intención de saber el origen de los álbumes y su llegada al Ateneu.

Palabras clave: Jean Laurent, Ateneu, Barcelona, Salvador Durán y Bori, La Universitaria.

ABSTRACT

Where the discovery in the Ateneu Barcelonès of 28 albums of photographic samples from the J. Laurent house in Madrid is narrated, the content of these albums and the custodians of the J. Laurent house in Barcelona, with the intention of knowing the origin of the albums and their arrival at Ateneu.

Keywords: Jean Laurent, Ateneu, Barcelona, Salvador Durán y Bori, La Universitaria.

La presente ponencia es una consecuencia de la investigación llevada a cabo para la preparación de la exposición «La Cataluña de Jules Ainaud (1871-1872)», que se mostró en el centro de fotografía KBr de la Fundación Mapfre, en Barcelona, entre los meses de junio y septiembre de 2023, y de la que se publicó un magnífico catálogo¹.

Empezaba a correr el mes de abril de 2021, cuando hice una visita al Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB) para poder consultar el ejemplar del catálogo que la casa J. Laurent publicó en 1872. Una vez allí tuve ocasión de examinar, además de dicho catálogo, un documento mecanografiado titulado «Índice de fotografías referentes a Barcelona y Cataluña, publicadas por J. Laurent et Cía. [1873-1874]». Se trataba, como su mismo nombre indica, de una relación de las fotografías de Barcelona y del resto de Catalunya que figuran en el catálogo comercial de la casa J. Laurent de 1872, copiando el anunciado literal que consta en dicha edición para cada una de las fotografías. El documento en sí mismo no me aportaba nada nuevo a la investigación. Sin embargo, en la última página, el listado mecanografiado se cerraba con la anotación, también mecanografiada: «Album de l'Ateneu Barcelonès» (*sic*). Como el contenido de la exposición que preparaba era sobre esas mismas fotografías, que el Ateneu Barcelonès pudiera tener un álbum con dicho contenido llamó poderosamente mi atención.

A los pocos días escribí un correo electrónico a la biblioteca del Ateneu Barcelonès explicándoles el documento hallado en el AHCB y pidiéndoles si podrían confirmarme la existencia de algún álbum con fotografías de la casa J. Laurent en sus fondos. No podía consultarlo en aquellos momentos, porque se había decretado en Catalunya un confinamiento comarcal por la pandemia del covid-19. A vuelta de correo, me confirmaron la existencia de tres álbumes de J. Laurent en sus fondos. Tan pronto se levantó el confinamiento, concerté una cita con la Biblioteca del Ateneu, cita que tuve que anular debido a la reacción que me provocó la primera dosis de la vacuna del covid. Finalmente, pude consultar los álbumes de la casa J. Laurent el día 11 de mayo de 2021, pero los documentos que pude examinar nada tenían que ver con la relación de fotografías de Barcelona y Cataluña que andaba buscando, sino que se trataba de unos álbumes que solo contenían reproducciones de obras pictóricas, y cuya presentación y contenido podía fecharse hacia finales del siglo XIX o principios del XX, preparados quizás por alguno de los sucesores de la casa J. Laurent y Cía. El hallazgo era interesante, pero no pude evitar sentirme algo desilusionado.

1 *La Cataluña de Jules Ainaud (1871-1872)*, Colección Archivos Fotográficos, Madrid, Fundación Mapfre, 2023. Incluye los textos «Jules Ainaud, un fotógrafo a la sombra de J. Laurent» de Jep Martí i Baiget, comisario de la exposición, y «Sobre los negativos de vidrio de Ainaud», de Carlos Teixidor Cadenas.



FIG. 1. Conjunto de los 28 álbumes de la casa J. Laurent, de Madrid, propiedad del Ateneu Barcelonès. Biblioteca del Ateneu Barcelonès. Autor: Adán Server.

Casi un año después, el 16 de marzo de 2022, recibí un correo de uno de los bibliotecarios del Ateneu Barcelonès², en el que me comunicaba que, en relación a mi consulta hecha el año anterior sobre J. Laurent, habían aparecido, en uno de los depósitos externos de la biblioteca, unas cajas que contenían 16 álbumes con fotografías de la casa J. Laurent, y me hacía una breve descripción de su contenido. Lo han leído bien: 16 álbumes. A los pocos días, el 22 de marzo, podía comprobar personalmente, en la sede del Ateneu Barcelonès, que los álbumes contenían copias de época de la casa J. Laurent. Me encontraba ante la aparición de una colección de fotografías a la albúmina de dicha casa, que no merece otro calificativo que el de excepcional y extraordinaria.

Única por la cantidad, única por la calidad general de su conservación, entre todas las colecciones, públicas y privadas, que había consultado hasta el momento de las fotografías de gran formato comercializadas por la casa J. Laurent. A partir de aquel día, la aparición de álbumes continuó, hasta que a finales de mayo de 2023, pocos días antes de la inauguración de la exposición dedicada a Jules Ainaud, aparecieron los tres últimos, hasta la fecha. En total son diez álbumes de la Serie A, cinco álbumes de la Serie B, y trece álbumes de la Serie C, que suman 28 álbumes de la casa J. Laurent³, con una numeración continua y correlativa de las páginas que contienen fotografías, que empieza en el número 1 (tomo I, de la serie A) y acaba en el número 5419 (tomo XIII, de la serie C).

La descripción física y de contenido de los 28 álbumes de la casa J. Laurent de Madrid que se encuentran en la biblioteca del Ateneu Barcelonès es la siguiente:

Serie A – Tomo I: [144 páginas numeradas: 1 a 144]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 408 x 293 mm]⁴

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

- 2 Quiero dejar constancia de mi más sincero agradecimiento al personal de la Biblioteca del Ateneu Barcelonès por su imprescindible colaboración y su profesionalidad, y en especial hacer mención de Marta Bilbeny y Adán Server, que en todo momento me dieron las máximas facilidades para la consulta de los álbumes de la casa J. Laurent, y que siempre se preocuparon por hallar respuesta a mis preguntas sobre los mismos.
- 3 En esa época los catálogos de la casa J. Laurent numeraban sus fotografías en tres series. La A incluía las obras maestras de la pintura antigua y moderna; la B, esculturas, obras de ornamentación, joyas, objetos de la Real Armería, tapices, etcétera, y la C, edificios singulares, vistas, obras públicas, monumentos, piezas de arqueología, escenas de costumbres, tipos y trajes populares, maniobras militares y tauromaquia.
- 4 Las medidas están tomadas del tomo VII de la serie C que corresponde a Catalunya, produciéndose oscilaciones de algún milímetro en el corte de las hojas interiores de los álbumes. Asimismo el formato de las fotografías es variable. Las copias a la albúmina de la serie C son las más normalizadas, en torno a unas medidas de 340 x 248 mm.

Peintres Espagnols / Tobar – Murillo – Zurbarán – Alonso Cano – Villavicencio – Valdés Leal.

[Páginas con la fotografía arrancada: 1 (1), 3 (3), 4 (4), 8 (6), 10 (8), 12 (11), 13 (12), 16 (16), 16bis (17), 184 (31), 792bis (45), 795bis (49), 1068 (53), 1072 (57), 1079bis (65), 1078 (66), 1082 (68), 797 (72), 824 (73), 825 (76), 825 (77), 1122 (80), 1123 (81), 794 (84), 1355 (86), 1004 (101), 1055 (107), 1095 (124), 198 (131), 1339 (133)⁵. Total: 30] [Páginas en blanco: (34), (134). Total: 2] [Total de fotografías: 112]

Serie A – Tomo II: [191 páginas numeradas: 145 a 335]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Peintres Espagnols / Velázquez – J. Carreño – Leonardo – Pareja – C. Coello – Muñoz – Antolínez – Cerezo – Pereda – Collantes – Ruiz – J. de Toledo – Goya.

[Páginas con la fotografía arrancada: 1156 (145), 28 (147), 30 (149), 46 (165), 57 (179), 64 (184), 63 (187), 171 (191), 1293 (205), 66 (214), 201 (217), 1294 (225), 500 (232), 95 (235), 510 (250), 1189 (295), 1469 (304), 1472 (307), 1479 (314), 1485 (320), 1493 (328). Total: 21] [Páginas en blanco: (222). Total: 1] [Total de fotografías: 169]

Serie A – Tomo III: [146 páginas numeradas: 336 a 481]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Divers peintres espagnols / Ribera – Juanes – Morales – Ribalta – March – A.S.Coello – Pantoja – B. del Prado – Navarrete – Espinosa – Orrente – Palomino – Cabezalero – M. Zitoz – J. Martínez – Bocanegra – Herrera le vieux – J. de las Roelas – F. Pacheco – P. de Céspedes – J. del Castillo – S. Gomez – M. Arteaga – E. Márquez – German – Valles – A. Fernandez – Rincon – Auteurs inconnus.

Divers peintres portugais / Ancienne école portugaise – Marcos Paco Perez – J. d'Ayalla – F. Vieira de Mattos – Sequeira – P. – Alexandrino – Amaro de Valle.

[Páginas con la fotografía arrancada: 79 (357), 86 (364), 767 (370), 716 (376), 1128 (378), 764 (381), 93 (383), 94 (384), 90 (387), 533 (403), 1065 (406), 1146 (425), 534 (426), 1145 (434). Total: 14] [Páginas en blanco: (391), (397), (401), (436), (437), (438), (439). Total: 7] [Total de fotografías: 125]

5 Todas las páginas de los álbumes del Ateneu Barcelonès llevan dos etiquetas. Una con el número correlativo de la paginación, y otra con el número que la casa J. Laurent daba a sus fotografías y que en general está impresionado en la leyenda de las copias fotográficas a la albúmina. Aquí el primer número se corresponde a la numeración de las fotografías y el segundo, entre paréntesis, al número de la página.

Serie A – Tomo IV: [227 páginas numeradas: 482 a 708]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Peintres italiens / Fra Angelico – Francia – Pinturicchio – Gerino di Pistoja – Mantegna – Michel Ange – L. de Vinci – Raphael – Luino – Sarto – Corrège – Pontormo – Volterra – Bronzino – Parmeggianino – Vasari – Dominichino – Sassoferrato – Barocci – Sacchi – Caracci – Mazzolino – Sesto – Conca – Bandinelli – Carducci – Guercino – Guide – Albano – Panini – Furini – Bellino – Boccaccino – Piombo – Palma – Titien – Giorgione – Pordenone – Lotto – Tintoret – Veronese – Greco – Bassano – Tiepolo – Crespi – Barbalunga – Caballero Maxime – Gentileschi – Giordano – Corrado – Migliara – Schidone – Campi – Cagliari – Castiglione – Clarini.

[Páginas con la fotografía arrancada: 113 (494), 103 (498), 98 (500), 103 (506), 257 (535), 126 (546), 272 (623), 273 (624), 521 (625), 1024 (627), 1025 (628), 1129 (629), 1526 (631), 297 (648). Total: 14] [Páginas en blanco: (549), (593), (611), (621). Total: 4] [Total de fotografías: 209]

Serie A – Tomo V: [282 páginas numeradas: 709 a 991]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Peintres Allemands, hollandais, flamands et français / A. Durer – Cranach – Patinir – Marinus – Holbein – Aldegrae – Ecole de Cologne – Cristophsen – Lucas de Leyden – Bosch – Peter Huys – S. Koninck – Droogsloot – Moro – Rembrandt – Wouwermans – Poelenburg – Van der Weiden – Van Eyck – Memling – Quentin Massys – Crispinus – Mabuse – Van Hemessin – Rubens – Van Dyck – Jordaens – Breughel le jeune – Breughel le vieux – Teniers – Paul de Vos – Cornelius de Vos – Martin de Vos – Sayders – Porbus – Rombouts – Alsloot Rickaerd – Van Congyl – Van Artois – F. Floris – Neefs – E. Quellin – Snayers – J. Guas – R. Mengs – Poussin – Clau de de Lorraine – Le Nain – J. Rigault – Watteau – Cl.J. Vernet – Vanloo – Cornelius de Lyon.

[Páginas con la fotografía arrancada: 1536 (782), 317 (809), 974 (959), 773 (963), 467 (966), 469 (968), 470 (969), 732 (970), 475 (971), 476 (972), 477 (973). Total: 11] [Páginas en blanco: (714), (756), (768), (774), (781), (884), (922). Total: 7] [Total de fotografías: 264]

Serie A – Tomo VI: [230 páginas numeradas: 992 a 1221]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Artistes modernes français et espagnols / Classés par ordre alphabétique / Lettre A. á J.

[Páginas con la fotografía arrancada: 789 (1014), 1054 (1024), 931 (1028), 913 (1029), 914 (1031), 915 (1041), 1031 (1044), 1032 (1045), 549 (1060), 553 (1068), 818 (1072), 554 (1081), 935 (1085), 557 (1106), 1218 (1108), 562 (1114), 1207 (1119), 568 (1133), 569 (1134), 574 (1170), 575 (1171), 1215 (1179), 815 (1198). Total: 23] [Páginas en blanco: (1026), (1027), (1055), (1188). Total 4] [Total de fotografías: 203]

Serie A – Tomo VII: [218 páginas numeradas: 1222 a 1439]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Artistes modernes espagnols, / Classés par ordre alphabétique. / Lettre L. à Z.

[Páginas con la fotografía arrancada: 600 (1249), 918 (1250), 916 (1262), 786 (1270), 655 (1279), 866 (1280), 917 (1282), 936 (1286), 604 (1287), 874 (1294), 811 (1295), 612 (1312), 614 (1320), 621 (1344), 638 (1417), 906 (1419), 640 (1421), 752 (1436). Total: 18] [Páginas en blanco: (1437), (1438), (1439). Total 3] [Total de fotografías: 197]

Serie A - Tomo VIII: [198 páginas numeradas: 1440 a 1573 y 1751 a 1814]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Artistas modernos. Exposición de 1878 [inscripción en el lomo del tomo VIII]

[Páginas con la fotografía arrancada: 1270 (1443), 1334 (1451), 1275 (1465), 1306 (1473), 1296 (1498), 1754 (1765). Total: 6] [Páginas en blanco: (1507). Total 1] [Total de fotografías: 191]

Serie A – Tomo IX: [177 páginas numeradas: 1574 a 1749]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Artistas modernos. Exposición de 1876 [inscripción en el lomo del tomo IX]

[Páginas con la fotografía arrancada: 1281 (1576), 1424 (1602), 1790 (1657). Total: 3] [Páginas en blanco: (1722) a (1749). Total: 28] [Total de fotografías: 146]

Serie A – Tomo X: [112 páginas numeradas: 1815 a 1926]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Sculptures Musée National del Prado [inscripción en el lomo del tomo x]

[Páginas con la fotografía arrancada: 1605bis (1819), 1605 (1821), 1441 (1899), 915 (1905). Total: 4] [Páginas en blanco: 0] [Total de fotografías: 108]

Los álbumes del Ateneu Barcelonès de la Serie A⁶, si estuvieran completos, tendrían que sumar un total de 1868 copias fotográficas a la albúmina, y el total real es de 1724 copias fotográficas a la albúmina. Hay que tener en cuenta que en los álbumes de las series B y C, se han encontrado 18 copias fotográficas a la albúmina de la Serie A que no se encuentran en los álbumes de la Serie A, además de 151 copias fotográficas a la albúmina que están repetidas en los álbumes de la Serie A. Sin embargo en el catálogo de la casa J. Laurent de 1879, la Serie A llega al registro A1808, lo cual no quiere decir que sean 1808 fotografías, porque a esa cifra hay que sumarle los números repetidos (32 bis) y restarle los números que no existen (46) en dicho catálogo, con lo que resulta un total de 1794 imágenes fotográficas⁷.

Serie B – Tomo I: [218 páginas numeradas: 1927 a 2144]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Armeria ou Musée des Armures de Madrid. / Œuvres de Mr. Zuloaga et de la Fabrique d'armes blanches de Tolède.

[Páginas con la fotografía arrancada: 149 (1956), 140 (2119), 201 (2122). Total: 3] [Páginas en blanco: 0] [Total de fotografías: 215]

Serie B – Tomo II: [195 páginas numeradas: 2145 a 2339]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

6 El Museo del Prado adquirió en el año 2004 once álbumes de la casa J. Laurent y Cía., nueve de la Serie A y dos de la Serie B, a la casa Durán Subastas de Arte, de Madrid. El contenido de dichos álbumes coincide, en parte, con el contenido de los álbumes del Ateneu Barcelonès, aunque las cubiertas de la encuadernación son diferentes. Según se desprende de la descripción del contenido y de la ficha técnica que puede consultarse en línea en la web del Museo del Prado, los álbumes de la serie A, 1, 2, 3 y 6 tienen el mismo contenido, y los del Museo del Prado estarían más completos en cuanto al número de fotografías que contienen. Los álbumes de la serie A, 8, 9, 10 y 11 del Museo del Prado tienen contenidos diferentes a los del Ateneu Barcelonès. De entrada la serie A del Ateneu está repartida en 10 álbumes, mientras que en el Museo del Prado ocupa 11 álbumes. Por ejemplo, el tomo 8 del Ateneu Barcelonès incluye la Exposición Nacional de 1878, mientras que en el Museo del Prado las fotografías de dicha exposición están en el tomo 11. Agradezco a Beatriz Sánchez Torija la información que me ha facilitado sobre los álbumes del Museo del Prado, que por circunstancias personales no pude consultar físicamente durante la preparación de esta ponencia.

7 Hay que tener en cuenta que según Sánchez Vigil, Olivera Zaldua y Salvador Benítez en *Fotografías de Laurent en el Instituto de Valencia de Don Juan* (Madrid, 2018), pp. 20-21, la casa J. Laurent editó en 1879 dos catálogos, cuya diferencia entre ambos «fue la estructura, el número de páginas (258 y 676) y de fotografías (4585 y 4839)», lo que complica todavía más saber exactamente cuántas fotografías comercializó realmente la casa J. Laurent.

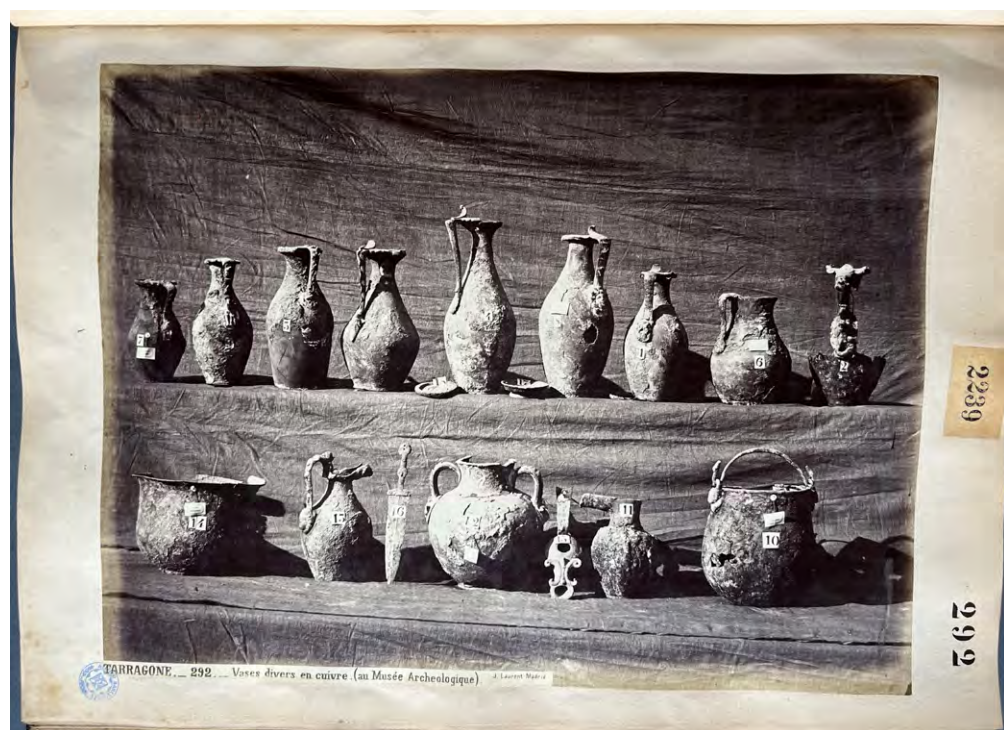


FIG. 2. Reproducción fotográfica de un conjunto de piezas arqueológicas del Museo Arqueológico de Tarragona, tomada entre 1871-1872, pegada en la página 2239 del Tomo II de la Serie B, donde se puede apreciar la numeración de la página y la numeración del catálogo de la casa J. Laurent de 1879. Biblioteca del Ateneu Barcelonès. Autor: Jules Ainaud, comisionado de la casa J. Laurent.

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Sculpture – Ciselure – Céramique – Archéologie – Objects d'église – Orfèvreries – Bronzes – Émaux – Porcelaines – Faïences, etc.

[Páginas con la fotografía arrancada: 256bis (2145), 260 (2150), 260bis (2151), 263 (2154), 264 (2155), 271 (2160), 237 (2161), 211 (2164), 245 (2200), 188 (2220), 200bis (2223), 289 (2249), 357 (2301), 362 (2315), 369 (2322). Total: 15] [Páginas en blanco: 2224. Total: 1] [Total de fotografías: 179]

Serie B – Tomo III: [245 páginas numeradas: 2340 a 2584]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Tapisseries

[Páginas con la fotografía arrancada: 415 (sin numerar), 418 (2342), 429 (2353), 430 (2354), 431 (2355), 434 (2358), 436 (2360), 437 (2361), 463 (2387), 464 (2388), 530 (2389), 531 (2390), 465 (2391), 485 (2411), 496 (2422), 497 (2423), 498 (2424), 502 (2428), 503 (2489), 511 (2437), 513 (2439), 514 (2440), 515 (2441), 516 (2442), 517 (2443), 518 (2444), 519 (2445), 520 (2446), 521 (2447), 522 (2448), 523 (2449), 525 (2451), 728 (2471), 729 (2472), 730 (2473), 663 (2565), 535 (2577). Total: 37] [Páginas en blanco: 2581, 2582, 2583, 2584. Total: 4] [Total de fotografías: 204]

Serie B – Tomo IV: [198 páginas numeradas: 2585 a 2782]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Gemmes – Joyaux – Porcelaines – Meubles.

[Páginas con la fotografía arrancada: 400 (2655), 401 (2656), 563 (2738), 832 (2754), 848 (2771). Total: 5] [Páginas en blanco: 2670, 2729, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782. Total: 7] [Total de fotografías: 187]

Serie B – Tomo V: [252 páginas numeradas: 2784 a 3035]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Museo d'Arte Industriale de Milano [inscripción en el lomo del tomo V]

G. Rossi fotº, Milano – Genova [inscripción en cada una de las copias fotográficas] [Páginas en blanco: 2581, 2582, 2583, 2584. Total: 4] [Total de fotografías: 204]

En el catálogo de 1879 de la casa J. Laurent, la Serie B está numerada del 1 al 854, más 50 números bis y tres números que no existen, con lo que el total de la serie es de 901 imágenes comercializadas con el nombre J. Laurent o J. Laurent y Cía. Comparar los álbumes de la Serie B del Ateneu Barcelonès con el catálogo de 1879 presenta una cierta complejidad, porque el álbum que se corresponde con el tomo V no contiene ninguna copia fotográfica de la casa J. Laurent, sino copias fotográficas a la albúmina de piezas del Museo de Arte Industrial de Milán, impresionadas por el fotógrafo Giulio Rossi⁸. Los álbumes del Ateneu Barcelonès de la Serie B, si estuvieran completos, tendrían que sumar esa cantidad de copias fotográficas a la albúmina, pero faltan 64 copias fotográficas, aunque 5 de ellas se encuentran en álbumes de la Serie C, e incluyen 58 copias repetidas en diferentes álbumes, por lo que el total real es de 900 copias fotográficas a la albúmina. Además, la mayoría de las reproducciones de piezas de El Escorial no se incluyen en los álbumes de la Serie B, sino en el tomo XIII de la Serie C, dedicado íntegramente a El Escorial.

8 Giulio Rossi (Milán, 1823-1884), pintor y fotógrafo, con el taller fotográfico principal en Milán y sucursales en Génova y Trieste.

Serie C – Tomo I: [190 páginas numeradas: 3037 a 3226]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Hendaye – Béhobie – Irun – Fontarabie – Passages – Saint Sébastien – Vitoria – Miranda – Burgos – Valladolid – Avila – Escorial.

[Páginas con la fotografía arrancada: 1564 (3080), 1571 (3088), 1593 (3105), 1515 (3148), 1519 (3154), 72. Total: 6] [Páginas en blanco: 3116. Total: 1] [Total de fotografías: 182]

Serie C – Tomo II: [192 páginas numeradas: 3227 a 3418]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Madrid

[Páginas con la fotografía arrancada: 34bis (3234), 329 (3246), 40 (3303), 105 (3309), B207 (3339), 942 (3350), 337 (3351), 943 (3355), 1035 (3393), 1913 (3408). Total: 10] [Páginas en blanco: 3243, 3289, 3335, 3340, 3372, 3389, 3402. Total: 7] [Total de fotografías: 175]

Serie C – Tomo III: [246 páginas numeradas: 3419 a 3664]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Toledo – Aranjuez – El Pardo – Riofrío – San Ildefonso (La Granja) – Segovia – Turégano – Coca – Alcalá de Henares – Guadalajara – Cogolludo – Alameda de Osuna.

[Páginas con la fotografía arrancada: 7bis (3429), 12 (1447), 1782 (3468), 558 (3471), 1012 (3531), 798 (3609). Total: 6] [Páginas en blanco: 3454, 3470, 3485, 3492. Total: 4] [Total de fotografías: 236]

Serie C – Tomo IV: [201 páginas numeradas: 3665 a 3866]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Despeñaperros – Jaén – Córdoba – Sevilla – Cádiz – Gibraltar – Málaga.

[Páginas con la fotografía arrancada: 1412 (3826), 1422 (3836), 257 (3846), 1431 (3847), 1432 (3848), 424 (3860). Total: 6] [Páginas en blanco: 3751, 3816, 3850, 3866. Total: 4] [Total de fotografías: 191]

Serie C – Tomo v: [259 páginas numeradas: 3867 a 4125]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Granada [inscripción en el lomo del tomo v]

[Páginas con la fotografía arrancada: 1136 (3905), 237 (3906), 2191 (3915), 2215 (3937), 548 (3985), 233 (4007), 235 (4014), 1158 (4020), 555 (4078), 321 (4081), B554 (4123). Total: 11] [Páginas en blanco: 0] [Total de fotografías: 248]

Serie C – Tomo vi: [177 páginas numeradas: 4126 a 4312]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Sax – Alicante – Elche – Orihuela – Murcia – Cieza – Albacete – Archena – Cartagena – Játiva – Valencia – Sagunto – Teruel – Tortosa.

[Páginas con la fotografía arrancada: 999 (4232), 891 (4240), 914 (4265), 923 (4280), 1070 (4299), 1072 (4301), 1073 (4302). Total: 7] [Páginas en blanco: 4129. Total: 1] [Total de fotografías: 169]

Serie C – Tomo vii: [138 páginas numeradas: 4319 a 4456] [La numeración de las páginas entre la 4313 y la 4319 es inversa]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Tarragona – Poblet – Santas Creus – Montserrat – Barcelona – Gerona – Lérida – Ricla – Calatayud – Bubierca – Sigüenza – Pamplona⁹.

[Páginas con la fotografía arrancada: 1222 (4315), 1227 (4322), 2256 (4378), 1261 (4383), 1270 (4892), 1289 (4411), 1299 (4421), 1491 (4422), 399 (4444), 156 (4446). Total: 10] [Páginas en blanco: 4454, 4455, 4456. Total: 3] [Total de fotografías: 124]

Serie C – Tomo viii: [142 páginas numeradas: 4458 a 4599]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

⁹ A pesar del enunciado, en el álbum no se incluye ninguna fotografía de Zaragoza (ver tomo xi), Ricla, Calatayud (ver tomo xi), Bubierca y Sigüenza.

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Alfaro – Calahorra – Logroño – Cenizero – Briones – Haro – Orduña – Bilbao – Portugalete – Santander – Leon – Oviedo – Toro – Zamora – Salamanca – Ciudad Real – Mérida – Badajoz – Cáceres – Alcántara – Trujillo – Yuste.

[Páginas con la fotografía arrancada: 189 (4480), 281 (4525), 378 (4552), 381 (4553), 478 (4554), 678bis (4555). Total: 6] [Páginas en blanco: 4548, 4551, 4599. Total: 3] [Total de fotografías: 133]

Serie C – Tomo IX: [99 páginas numeradas: 4600 a 4698]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Portugal: Lisbonne – Cintra – Monserrat – Mafra – Alcobaça – Batalha – Thomar – Coimbra – Porto – Braga – Guimaraens – Setubal – Evora.



FIG. 3. Reproducción de dos páginas, 4681 y 4682, del álbum dedicado a Portugal, Tomo IX de la Serie C, con dos vistas panorámicas de la ciudad de Oporto, 866 y 867, donde se puede apreciar la presentación en el álbum de las vistas panorámicas portuguesas con la copia a la albúmina doblada hacia el interior del álbum. Biblioteca del Ateneu Barcelonès. Autor: J. Laurent.

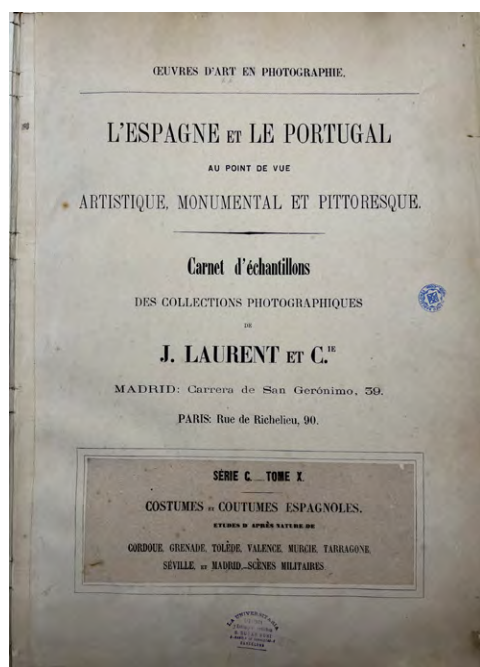


FIG. 4. Primera página del Tomo X de la Serie C, en la que se puede apreciar en la parte inferior el sello de la librería «La Universitaria», depositaria de los álbumes entre 1883 y 1913. Ateneu Barcelonès. Reprod. del autor.

[Páginas con la fotografía arrancada: 0] [Páginas en blanco: 4600. Total: 1] [Total de fotografías: 98]

Serie C – Tomo x: [207 páginas numeradas: 4699 a 4905]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Costumes et coutumes espagnoles / Etudes d'après nature de / Cordoue – Grenade – Tolède – Valence – Murcie – Tarragone – Séville – et Madrid – Scènes Militaires.

[Páginas con la fotografía arrancada: 623 (4737), 628 (4742), 666 (4745), 645 (4778), 648 (4781), 661 (4794), 1795 (4903). Total: 7] [Páginas en blanco: 4712, 4859, 4900,

4905. Total: 4] [Total de fotografías: 196]

Serie C – Tomo XI: [151 páginas numeradas: 4906 a 5056]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Zaragoza – Calatayud – Alhama – Monasterio de Piedra – Valdivia [inscripción en el lomo del tomo XI]

[Páginas con la fotografía arrancada: A837 (4906), 655 (4907), 1674 (4920), 1760 (4945), 1729 (4981), 1736 (4995), A1574 (5051), 155 (5054), 146 (5055). Total: 9] [Páginas en blanco: 5056. Total: 1] [Total de fotografías: 141]

Serie C – Tomo XII: [112 páginas numeradas: 5057 a 5168]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.



FIG. 5. Muestra fotográfica de la imagen «ZARAGOZA.—1686.—Patio de la casa de Zaporta o de la Infanta», pegada en la página 4933 del Tomo XI de la Serie C, que incluye las reproducciones de Zaragoza, Calatayud, Alhama, Monasterio de Piedra y Valdivia. Biblioteca del Ateneu Barcelonès. Autor: J. Laurent.

Salamanca [inscripción en el lomo del tomo XII]

[Páginas con la fotografía arrancada: 1830 (5100), 364 (5101), 1855 (5108), 366 (5114), 1833 (5116), 374bis (página sin numerar), 1845 (5129), 1851 (5135), 381 (5145). Total: 9]

[Páginas en blanco: 0] [Cinco páginas sin numerar, entre la 5111 y la 5112, entre la 5122 y la 5123, y entre la 5134 y la 5135] [Total de fotografías: 108]

Serie C – Tomo XIII: [251 páginas numeradas: 5169 a 5419]

[Encuadernación en tela y lomo en piel. Decoración en tapas y lomo gofrado e impreso en oro. Formato vertical. Encuadernación: 420 x 295 mm. Hojas interiores: 410 x 295 mm]

Œuvres d'Art en Photographie / L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque / Carnet d'échantillons des collections photographiques de J. Laurent et Cie. / Madrid: Carrera de San Gerónimo, 39 / París: Rue de Richelieu, 90.

Escorial [inscripción en el lomo del tomo XIII]

[Páginas con la fotografía arrancada: B594 (5191), A1539 (5291), A1546 (5318). Total: 3]

[Páginas en blanco: 5321, 5417, 5418, 5419. Total: 4] [Total de fotografías: 244]

En el catálogo de 1879 de la casa J. Laurent, la Serie C está numerada del 1 al 2119, más 235 números bis y 75 números que no existen, con lo que el total de la serie es de 2279 imágenes comercializadas con el nombre J. Laurent o J. Laurent y Cía. Si los álbumes de muestras

del Ateneu Barcelonès correspondientes a la Serie C estuvieran completos sumarían 2335 copias fotográficas, sin embargo faltan 90 fotografías, con lo que el número total se reduce a 2245. Cabe destacar que el álbum número IX, dedicado a Portugal, es el único que está completo, con 98 imágenes. No se detecta en el álbum que haya sido arrancada ninguna fotografía, pero aun así no incluye la número 847, Batalha, los números 851 y 852, de Thomar, la número 862, una vista panorámica de Lisboa, y la 868, una vista panorámica de Oporto en dos trozos, quizás porque sean vistas parecidas a otros números del catálogo de J. Laurent sí incluidos en el álbum. Evidentemente el número de fotografías de la Serie C que incluye el tomo IX es muy inferior al que relaciona Araújo¹⁰ (2019: 114) de «150 vistas de ciudades y edificios monumentales», porque las tomas serían muy parecidas.

Para estudiar y comparar el contenido de los 28 álbumes del Ateneu Barcelonès hemos seguido la numeración que nos marca el catálogo de 1879 de la casa J. Laurent de la Biblioteca Nacional de España, que se puede consultar en línea en la Biblioteca Digital Hispánica¹¹. Pero hacer cuadrar los números de los álbumes del Ateneu Barcelonès con los del catálogo de 1879 es harto complicado. Las páginas de dichos álbumes siguen una numeración correlativa a partir de la número uno que se corresponde al tomo I de la Serie A. Los diez álbumes de la Serie A van de la página número 1 a la 1926. Ciento sesenta y cinco de esas páginas están vacías. Ciento cuarenta y una de las fotografías de la Serie A están duplicadas en diferentes álbumes de las Series A y C. Veintiséis fotografías de la Serie A tienen la numeración duplicada (bis) y no constan en el catálogo de 1879. Todo ello nos lleva a sumar un total de 1830 copias fotográficas en papel a la albúmina en los diez álbumes de la Serie A.

Cabe preguntarse si los 28 álbumes encontrados en el Ateneu Barcelonès reunían, en origen, la colección completa de las fotografías comercializadas en el catálogo de la casa J. Laurent en 1879. La comparación detallada del contenido de los álbumes con el contenido del catálogo de 1879 me lleva a afirmar que no. Todavía faltarían algunos álbumes. La falta más notable se produce entre las obras públicas, ya que los álbumes no incluyen, por ejemplo, las obras del canal de Lozoya, los faros, y la mayoría de los puentes y carreteras que no están situados en zonas urbanas. Podría tratarse de una omisión voluntaria de la casa J. Laurent, considerando que la mayoría de esas fotografías, que fueron tomadas para exhibirlas en la Exposición Universal de París de 1867, serían poco atractivas y poco comerciales para el gran público urbano unos años después. Sin embargo, la ausencia más evidente se produce entre los números 2011 y 2113 de las fotografías de la empresa, que se corresponden mayoritariamente con los reportajes de la provincia de Cádiz: Jerez de la Frontera, San Lúcar de Barra-

10 Nuno Borges de Araújo plantea en su estudio (2019: 104) una cuestión muy interesante, que no es objetivo de la presente ponencia, pero que merece una referencia. Escribe Araújo: «una investigación en mayor profundidad de la documentación escrita podría contribuir a esclarecer si Laurent o uno de sus socios, o incluso un fotógrafo contratado a tal efecto, obtuvo posteriormente algunas fotografías más de Portugal para incluirlas en su archivo y catálogo, o si solo realizó este viaje». A lo que cabría añadir que con toda seguridad J. Laurent no viajaba solo, y alguno de sus ayudantes o comisionados pudo acompañarlo. Las vistas estereoscópicas hechas en Portugal, por ejemplo, están tomadas con una cámara de un solo objetivo, como las de Murcia, Valencia, Tarragona y Barcelona, que tomó en 1871 y 1872 Jules Ainaud (Martí Baiget, 2023: 27), sin embargo en otras provincias las tomas estereoscópicas están tomadas con cámara de dos objetivos.

11 J. Laurent, *Guide du touriste en Espagne et en Portugal, ou itinéraire artistique à travers ces pays au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue des chefs d'œuvre de peinture ancienne et moderne, des musées du Prado, du Musée National et de l'Académie de Saint Ferdinand à Madrid; des Musées de Séville, L'Escorial, Valladolid, Valence, Salamanque, et Lisbonne [...]* La Collection comprend au-delà 5000 planches, Madrid, J. Laurent et Cie., 1879. Consultado en línea en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Guide+du+touriste+en+Espagne+et+en+Portugal&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1>.

meda, el Puerto de Santa María, San Fernando, Cádiz, Tarifa, Algeciras, etcétera, así como Gibraltar y Ronda (Málaga). El total de esas fotografías podrían componer otro álbum, que sería el tomo XIV de la Serie C.

Como veremos más adelante, cuando uno de los representantes de la casa J. Laurent, Julio Guaitella, visitó Barcelona y Córdoba en 1877, llevaba consigo un álbum del museo de Viena, que sumaría el número 30. Cabe mencionar aquí que en el inventario de 1873 publicado por Ana Gutiérrez (2005: 295) se citan «32 tomos de muestrarios [*sic*] con fotografías», que podría tratarse de una colección de los álbumes de muestras —«Carnet d'échantillons des collections photographiques»— que acarrearba su representante viajando a lo largo y ancho de la península ibérica.

Los depositarios de la casa J. Laurent y J. Laurent y Cía. en Barcelona

Es conocido que durante el siglo XIX, y en particular a partir de la popularización de la tarjeta de visita y los álbumes fotográficos familiares, a principios de la década de los sesenta, muchos estudios fotográficos comercializaron algunas de sus producciones a través de otros comercios de la misma ciudad: librerías, papelerías, quincallerías, bazares, almacenes de obras de arte, ópticas, etcétera. Esa fue una práctica a la que recurrieron todo tipo de fotógrafos: los que tomaban vistas; los que solo hacían retratos, pero habían conseguido retratar a un personaje famoso que el público quería tener en su álbum familiar, y los que pirateaban retratos hechos por otros fotógrafos. En Barcelona, uno de los comercios más populares en la venta de copias fotográficas en formato tarjeta de visita y estereoscopía fue la «Librería Española» del impresor Inocencio López¹². Aún hoy se encuentran en el comercio de coleccionistas una buena cantidad de fotografías del siglo XIX con su sello en el reverso.

La casa J. Laurent de Madrid no solo siguió la práctica de comercializar su producción a través de otros comercios, sino que a partir de los años sesenta tejió una red de depositarios de su obra por todo el territorio de la península ibérica, «una de las mayores redes de depositarios que existieron en el mercado europeo del siglo XIX» (Díaz Francés, 2016: 107-109). Tuvo depositarios en Alhama de Aragón, Alicante, Ávila, Barcelona, Burgos, Cádiz, Cartagena, Córdoba, El Escorial, Granada, La Granja, Logroño, Madrid, Málaga, Murcia, Palma de Mallorca, San Sebastián, Sevilla, Tarragona, Toledo, Valencia, Valladolid, Zaragoza, y también los tuvo en París, Lisboa, Oporto, Londres, Berlín, Stuttgart, Viena, Bruselas y Roma. Lo que no sabemos es si cada uno de esos depositarios contaba con una colección completa de los álbumes-muestrarios de la empresa para enseñar a sus clientes, o si, como en el caso de Juan Rossi en Sevilla, solo disponían «de monumentos, vistas y cuadros de Sevilla» (Muñoz Cerisola, 1879: 465+15); o de Nicolás Ballesteros, «La Bandera Española», en Zaragoza, que ofrecía fotografías «tomadas de los monumentos y sitios más notables de esta ciudad y su provincia»¹³. Que solo tuvieran los álbumes de su entorno geográfico más próximo explicaría, en parte, que no se haya hallado, hasta la fecha, ninguna colección de álbumes de muestras que incluya la totalidad de la obra comercializada por la casa J. Laurent en el catálogo de 1879. Quizás solo la tuvieran completa los depositarios de Barcelona, París, la casa central en Madrid y su representante ambulante.

12 Como muestra basta un botón. En 1866 actuó en Barcelona la compañía del actor Ernesto Rossi. El fotógrafo Juan Cantó lo retrató o pirateó uno de sus retratos, y anunciaba su venta en el *Diario de Barcelona*, del día 8 de agosto de 1866, de esta manera: «FOTOGRAFÍAS DEL EMINENTE ARTISTA E. ROSSI. Se hallan de venta en casa de don Inocente López, en la tienda "Ciudad de Cádiz", en el Prado Catalán y en el establecimiento fotográfico de J. Cantó».

13 *El Diario de Zaragoza* (Zaragoza), 26 de febrero de 1878, p. 3.

En todo caso, lo que me interesa aquí son los depositarios que la casa J. Laurent tuvo en Barcelona, que quizás me permita situar en el tiempo los álbumes que se conservan en el Ateneu Barcelonès. La primera referencia de la exposición de las obras de J. Laurent en Barcelona se remonta al mes de enero de 1871, cuando la prensa barcelonesa¹⁴ se hace eco de la llegada a la Ciudad Condal de un representante de la casa Laurent con el objeto de exponer su obra en el Ateneu Catalán, entidad predecesora del Ateneu Barcelonès. A los pocos días el crítico de arte Francesc Miquel Badia dedica un largo artículo, titulado «La Fotografía»¹⁵, a alabar la labor de reproducción fotográfica de las obras de arte emprendida por J. Laurent, en el que entre otras cosas dice:

Estamos en la firme convicción de que el señor Laurent haría un gran bien al arte y a la industria nacional, y tal vez un buen negocio, extendiendo el círculo de sus operaciones mercantiles y procurando establecer en las más populosas capitales de provincia sucursales o depósitos de su acreditado establecimiento de la corte. Es indispensable no cejar en el empeño de que la propaganda artística se verifique bajo el punto de vista nacional, aunque sin exagerado exclusivismo, trabajar para que cese el aislamiento entre todos los puntos de España en donde se dé todavía elevado culto al arte, y evitar que deba acudir al extranjero en demanda de lo que tenemos en nuestra casa y que por su intermediación pongamos en predicamento autores y obras que hubiéramos antes conocido y celebrado si nos hubiésemos tomado la pena de buscarlos. Las fotografías del señor Laurent pueden figurar dignamente lo mismo en el taller del artista que en el salón o gabinete del abogado, del industrial y del propietario. La variedad de asuntos y de estilos que comprenden los cuadros por él reproducidos ofrecen ancho campo para que puedan elegir cómodamente entre ellos las personas de gustos y aficiones más diversas.

Pocos días después, en el taller de los hermanos Padró, se podían consultar «diez voluminosos tomos de fotografías» de la casa Laurent, y se apuntaba que «muchos amantes de las artes y los principales artistas de esta capital acuden á examinar los ejemplares expuestos y tanto estos como algunas asociaciones han hecho pedidos de importancia á la casa Laurent. Creemos que el comisionado de la casa debe partir de esta ciudad á fines de esta semana, motivo por el cual deben apresurarse los que quieran visitar estos mostruarios»¹⁶.

La siguiente referencia de depositarios de la casa J. Laurent en Barcelona es de febrero de 1872, cuando la prensa barcelonesa publicó una noticia de la que entresacamos estas frases: «En casa de los artistas señores Padró hemos tenido ocasión de ver el álbum de fotografías de la última Exposición nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid que ha publicado el conocido fotógrafo señor Laurent. [...] El álbum á que nos referimos se halla visible en casa de los citados artistas (Lladó, 15, 2ª), representantes del señor Laurent, todos los días de doce a dos de la tarde, y las láminas que lo componen pueden adquirirse en colección o separadamente»¹⁷. La segunda parte del texto es la que nos permite valorar a los pintores Tomàs y Ramon Padró como depositarios de la casa Laurent, con horario para visionar el álbum y pudiendo adquirir cualquiera de las fotografías que contenían. Desconozco, sin embargo, si el depósito en casa de los hermanos Padró tuvo continuidad. El caso es que a los pocos días de publicarse esa noticia llegaba a Barcelona el fotógrafo Jules Ainaud, comisionado de la casa J. Laurent, para

14 *El Telégrafo* (Barcelona), 22 de enero de 1871, p. 491: «Ha llegado á esta ciudad un representante de la casa Laurent, fotógrafo de Madrid, que va recorriendo las principales ciudades de España, al objeto de dar á conocer vistas de edificios, monumentos, etc. sacadas por dicho fotógrafo. Creemos que uno de estos días se expondrán al público en el Ateneo».

15 *Diario de Barcelona* (Barcelona), 27 de enero de 1871, pp. 974-976.

16 *El Telégrafo* (Barcelona), 14 de febrero de 1871, p. 1026.

17 *Diario de Barcelona* (Barcelona), 20 de febrero de 1872, p. 1789.

realizar un amplio reportaje fotográfico en la Ciudad Condal, y justamente se alojó en casa de los Padró¹⁸. Ainaud acabó su reportaje en Barcelona en junio de 1872, y a primeros de julio se expusieron en el local del Ateneu Barcelonès las fotografías de los reportajes hechos por Ainaud en Cataluña entre 1871 y 1872. Ainaud, en calidad de representante de la casa Laurent, vendió a la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona un total de «doscientas ocho fotografías de monumentos de las provincias de Granada, Tarragona, Murcia, Segovia y otras», por valor de novecientas treinta y seis pesetas¹⁹. Un mes más tarde, la misma Escuela de Arquitectura concretaba otra compra de fotografías a la casa Laurent, y quien actuó de representante fue Gonzalo Honorio²⁰, un antiguo colaborador del fotógrafo José Martínez Sánchez (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2014), y que en esta ocasión podría estar acompañando a Jules Ainaud como ayudante. No será esta la última vez que Gonzalo Honorio figure como representante de Laurent en la venta de fotografías a la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, ya que dicha institución compró, en junio de 1876, a la casa J. Laurent otro lote de 267 fotografías a través de Gonzalo Honorio.

Entre 1872 y 1876 nos encontramos con un anuncio de J. Laurent en el *Almanaque Literario e Ilustrado* para 1874 (Díaz Francés, 2016: 80), en donde se lee «NUEVA DIRECCIÓN. Sucursal en Barcelona, pasaje del Reloj, núm. 2». El pie de imprenta de la publicación es de 1873. Díaz Francés plantea la hipótesis de que ese depósito estuviera en manos de Jules Ainaud, entendiendo que el fotógrafo ya residía en aquel momento en Barcelona. Sin embargo, por la documentación que hemos podido contrastar hasta la fecha, Jules Ainaud no estableció su residencia en Barcelona con su familia hasta 1877 o 1878 (Martí Baiget, 2023: 30).

En el número 2 del pasaje del Reloj existía desde 1869 un local, que ocupaba varios salones, y que bajo la denominación de «Exposición Permanente» permitía a cualquier productor exponer el fruto de su trabajo pagando una cuota temporal en función del espacio que ocupaba. Podemos leer en el catálogo correspondiente a 1870²¹ que allí se exponían materiales tan diversos como muebles, vinos, tintas, naipes, sardinas, tejidos, pizarras, productos de perfumería y farmacia, juguetes, pasas de Málaga, papelería, chocolates, libros, conservas, y un largo etcétera, y también fotografías de Adrián Cordiglia, José Texidor, Rovira y Durán, Cantó y otros. Es decir que cualquier productor podía alquilar un espacio y exhibir sus productos, y los responsables de la exposición se encargaban de cursar los pedidos de los particulares que visitaban la exposición.

Sabemos, gracias al estudio de Margarida Güell (2009-2010: 173-186), que la casa J. Laurent fue la mayor proveedora de fotografía de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Barcelona

18 *La Convicción* (Barcelona), 10 de marzo de 1872, p. 4: «Hemos tenido el gusto de visitar en casa de los Señores Padró, donde se hospeda a don Julio Ainaud, representante de la acreditada fotografía de Laurent, establecida en Madrid».

19 Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. Libro de Cuentas del Curso escolar 1871-1872. Para más información ver: Jep Martí Baiget (2023).

20 ¿Quién era Gonzalo Honorio? Parece que el nombre de Gonzalo Honorio nos ha pasado un tanto desapercibido hasta la fecha. Además de lo que apuntaba en el texto, su nombre aparece como testigo en algunas actas notariales hipotecarias que Jean Laurent suscribió en relación a la compra de su casa de Alcalá de Henares en 1871. El 5 de enero de 1876 publicó en el periódico *El Globo* (Madrid) un artículo titulado «Descubrimiento de la fotografía», dedicado «Al eminente fotógrafo D. J. Laurent, en prueba de amistad y profunda veneración». La relación de Honorio con J. Laurent a lo largo de las décadas de 1860 y 1870 lo convierten en un personaje a tener en cuenta en futuros estudios sobre la casa J. Laurent.

21 *Catálogo detallado de los objetos que se hallan de manifiesto en la Exposición Permanente de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de los hijos de Domènech, 1869.

durante el período 1870-1880, y en el tiempo que va desde las compras hechas a Ainaud hasta las de Honorio, por parte de la Escuela Provincial de Arquitectura, se produce una tercera compra por parte de la Escuela Provincial de Pintura, Escultura y Grabado, de «79 “reproducciones de cuadros modernos, esculturas, vistas y tipos populares” y 77” de cuadros del Museo del Prado (Güell Baró, 2009-2010), a Juan Fayá del «Bazar de los Andaluces»²² el 20 de junio de 1872, que será a partir de aquel momento el depositario oficial de la casa J. Laurent en Barcelona, y así constará en los álbumes-acordeón «Recuerdos de España» que publicará la casa Laurent a partir, aproximadamente, de esas fechas²³; todavía figuraba su nombre como depositario en Barcelona en el catálogo de 1879 de la casa J. Laurent.

Sin embargo desconozco cuándo acabó la concesión como depositario de la casa Laurent para Juan Fayá Gallart, que falleció en octubre de 1883²⁴. Mientras tanto, en junio de 1877 pasó por Barcelona un tal Julio Guaitella²⁵, representante de la casa Laurent de Madrid, que mostraba la totalidad de las fotografías del catálogo de 1872. Si Juan Fayá todavía era el depositario oficial, me pregunto si tendría sentido la aparición de un representante ambulante de J. Laurent ofreciendo el contenido de su catálogo completo en competencia con su depositario oficial. Según Antonio Jesús González (2021), Julio Guaitella también visitó Córdoba en el mes de noviembre del mismo año «para ofrecer a los cordobeses el muestrario de museos de España y Portugal de la casa [Laurent], el cual, como informaba la prensa de aquellos días, ya contaba con más de cinco mil fotografías». Lo interesante de la visita de Guaitella a Barcelona y Córdoba es que la prensa relaciona con bastante detalle el contenido de los álbumes que llevaba, entre ellos los de los museos de Viena y Milán, que no eran reproducciones fotográficas hechas por los fotógrafos de la casa J. Laurent, pero que esta comercializaba.

En junio de 1878, un tal Alfonso de Willemenot figura como representante de la casa J. Laurent en otra venta efectuada a la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Quizás las compras a representantes de la casa Laurent, en 1876 a Gonzalo Honorio, en 1877 a Julio Guaitella y en 1878 a Willemenot, sea un indicativo de que el «Bazar de los Andaluces» ya no era el depositario efectivo en esas fechas.

22 El Bazar de los Andaluces estaba especializado en la venta de objetos y material de escritorio, papelería y materiales para dibujo, además de muchas otras cosas. Abrió las puertas en la calle de la Platería a principios de la década de 1850, y en 1855 se trasladó a la plaza Real, esquina con el pasaje de Madoz, que une dicha plaza con la calle Fernando, es decir, en el centro neurálgico de la zona comercial barcelonesa de la época. El Bazar de los Andaluces pronto se convirtió en tienda de referencia, incluso para indicar la ubicación de otros comercios o estudios fotográficos, que se anunciaban «frente a la tienda de los Andaluces» o «al lado de la tienda de los Andaluces», o «darán razón en la tienda de los Andaluces», etcétera. Hasta 1867 fue conocida como «tienda de los Andaluces», y ese año, después de una reforma, decidió cambiar su nombre por «Bazar de los Andaluces». El comercio existió hasta bien entrado el siglo XX.

23 Sobre los álbumes-acordeón, ver: Teresa García Ballesteros y Juan Antonio Fernández Rivero, «“Recuerdos” de Laurent... Los álbumes acordeón», en su blog (consultado el 15 de enero de 2024): <https://cfrivero.blog/2023/11/17/recuerdos-de-laurent-los-albumes-acordeon/>.

24 Arxiu Contemporani de Barcelona. Registro Civil. Defunciones. Consultado en línea el 15 de enero de 2024.

25 ¿Quién era Julio Guaitella? Según Álvaro G. Marhuenda, en 1874 «andaba por Cartagena Julio Guaitella, militante de la AIT de origen corso, pero llegado desde Boston con pasaporte norteamericano, ostentando el grado de comandante del ejército francés y quizás tras su participación en La Común», en «Soldados de la Revolución: comuneros franceses en España, [1868-74]». Consultado en línea el 15 de enero de 2024: <https://alacantobrera.com/2018/11/15/en-breve-soldados-de-la-revolucion-comuneros-e-internacionales-francofonos-en-espana-1868-74/>. En 1885 nos lo encontramos en Madrid, como agente comercial de las Arcas de hierro, sistema Bauche; diez años después la prensa de Burgos se hace eco de su llegada a esta capital, procedente de París, pero sin especificar su profesión.

Lo que sí sabemos es que a partir de 1879 se anunciaba como depositaria de la casa J. Laurent la tienda de objetos artísticos que Francisco Vidal²⁶ regentaba en el pasaje del Crédito, justo al lado de la calle Fernando VII. Francisco Vidal abrió su tienda de objetos artísticos, contemporáneos y antiguos, a finales de marzo de 1879, y ya en sus primeros anuncios precisaba que la colección de fotografías de J. Laurent que ofrecía en su tienda era de «5000 reproducciones de esculturas, cuadros antiguos y modernos, armaduras, arquitectura, vistas, monumentos, trajes y costumbres, etc. etc.». Es decir la colección completa. Tres meses después la prensa se hacía eco de «una magnífica colección de fotografías de la casa Laurent de Madrid, de la que es corresponsal el Sr. Vidal. Entre

las más notables de las dichas fotografías podemos citar las de los cuadros antiguos del museo de pintura de Madrid, los de las armaduras de la Real Armería, los de los monumentos arquitectónicos más característicos de España y los de los famosos tapices del palacio de Madrid, etcetera, etc.»²⁷. Los anuncios que a partir de ese momento la casa Vidal insertará en la prensa de la Ciudad Condal durante los próximos cuatro años, hasta 1882, destacaban que era el representante en Barcelona «de las Casas Cristofle & C^a de París [...] Aug. KLEIN de Viena [...] J. Laurent y C^a de Madrid»²⁸, además de la venta de «obras de arte, objetos decorativos y de utilidad, cuadros, estatuas, acuarelas, bronce, barro, tapices orientales, porcelanas del Japón, etc.». Poco después Francisco Vidal construiría una fábrica de muebles y objetos suntuosos para la decoración en el nuevo Eixample de Barcelona.



FIG. 6. Escaparates de la librería y estampería de Durán y Bori en 1905. Fotografía publicada en la revista *España Cartófila* en marzo de 1905, y reproducida en la *Revista Cartófila* en diciembre de 2010. Autor desconocido.

Salvador Durán y Bori: Librería y Estampería Artística «La Universitaria»

Como he explicado en la primera parte de la ponencia, en la biblioteca del Ateneu Barcelonès se conservan 28 álbumes de muestras con numeración consecutiva de la casa J. Laurent de Madrid. En la mayoría de esos álbumes faltan algunas de las fotografías originales que estaban pegadas en sus hojas, y, en la mayoría de los casos, cuando esto sucede, alguien escribió en esas hojas el nombre «Durán Bori» o simplemente «Durán» con una rúbrica, como queriendo dejar

26 Francisco Vidal y Jevellí (Barcelona, 1848-1914) fue, según Pilar Vélez (2022: 20) un «Home de mirada oberta, bon coneixedor de les mirades europees del moment [...] introduí noves maneres de concebre, fer i publicitar la seva producció entre la burgesia barcelonina ascendent. El mobiliari dels seus interiors, de factura impecable, amaga sota una aparença severa i solemne uns procediments de fabricació i uns coneixements dels materials que ens parlen de la gran modernitat i l'avenç tècnic d'uns tallers únics a Barcelona, entre el 1879 i el 1890, a cavall entre l'art i la indústria. Un taller on, a més, van iniciar-se alguns dels grans noms de les indústries artístiques del modernisme».

27 *La Publicidad* (Barcelona), 8 de junio de 1879, p. 1.

28 *La Publicidad* (Barcelona), 22 de febrero de 1880, p. 4.

una prueba de quién había arrancado la fotografía que falta en la página. El Tomo x, de la Serie C, «Costumes et Coutumes espagnoles. Etudes d'après nature», tiene estampado en la parte baja de la primera página un sello de caucho con la siguiente inscripción: «La Universitaria. Librería y Estampería Artística. S. Durán Bori. 5 – Rambla de Canaletas – 5. Barcelona».

En la prensa barcelonesa aparece por primera vez la Librería y Estampería Artística «La Universitaria» en el mes de septiembre de 1883, anunciando para «FORASTEROS.– TOURISTES – Grandiosa colección de vistas de Barcelona, de toda España y del Extranjero, en todos tamaños.– Copias de cuadros, estatuas, tipos del natural, etc.»²⁹, situada en la Rambla de Canaletas, número 5, sin citar a ningún fotógrafo, ni a ninguna casa comercial representada. Teniendo en cuenta que Francisco Vidal anunció la representación de la casa Laurent hasta 1882, podemos plantearnos la hipótesis de que «La Universitaria» de Durán y Bori ya podría ser la depositaria de la casa Laurent en 1883. En cualquier caso, en junio del año siguiente ya expuso en sus escaparates «una colección de fotografías-Laurent, reproducciones de los mejores cuadros de la Exposición de Pinturas de Madrid»³⁰, entiendo que se trataba de reproducciones de la Exposición de Bellas Artes que en aquellos momentos se celebraba en la capital, y donde estuvo abierta hasta el 15 de julio.

El hecho de que Salvador Durán y Bori trasladara la librería «La Universitaria» al número 33 de la calle Fernando en noviembre de 1885³¹, y que alguno de los álbumes del Ateneu Barcelonès lleven estampado el sello de la librería de cuando se encontraba todavía en el número 5 de la Rambla de Canaletas, nos indicaría que los 28 álbumes encontrados en el Ateneu Barcelonès son anteriores a esta fecha, y teniendo en cuenta su contenido, posteriores al catálogo de 1879. Podría tratarse, por lo tanto, de la misma colección que en 1879 anunciaba Francisco Vidal. Sería lógico pensar que cuando acabó la concesión de su depósito, Francisco Vidal traspasara físicamente los álbumes al nuevo depositario, Salvador Durán y Bori.

¿Quién era Salvador Durán y Bori? Salvador Durán y Bori fue definido hace unos años como un gran vendedor, promotor del coleccionismo y editor de tarjetas postales (Jaume Tarrés, 2010). Una definición que desde mi punto de vista no hace justicia a quien fue durante más de tres décadas, sin ser fotógrafo, que sepamos, uno de los principales divulgadores de la reproducción fotográfica de obras de arte en Barcelona, entre la década de los ochenta del siglo XIX y la segunda década del siglo XX, a través, principalmente, de la Librería y Estampería Artística «La Universitaria».

Había nacido en 1849 en el seno de una familia de agricultores en la, en aquel entonces, pequeña población de Viladecans, y hoy una de las mayores poblaciones de Cataluña, en el área metropolitana de Barcelona. Políticamente identificado con el republicanismo, entre sus hermanos destacan José Durán y Bori, concejal republicano en el Ayuntamiento barcelonés de 1873, y el popular «coplero catalán» Juan Durán y Bori «de arraigados ideales republicanos, [que] hizo arma de su prodigioso ingenio para satirizar en coplas a la monarquía, a la reacción y al clericalismo»³². El mismo Salvador Durán y Bori, durante las dos primeras décadas del siglo XX, desarrolló una intensa actividad política en el «Centre Nacionalista Republicà» de

29 *El Diluvio* (Barcelona), 23 de septiembre de 1883, p. 7612.

30 *La Publicidad* (Barcelona), 18 de junio de 1884, p. 3.

31 *Diario de Barcelona* (Barcelona), 15 de noviembre de 1885, p. 13077: «D. Salvador Durán y Bori, dueño de la librería y estampería «La Universitaria», en la Rambla de Canaletas, ha trasladado su establecimiento á la calle de Fernando VII, 33, con el mismo título que llevaba el antiguo».

32 *El Diluvio* (Barcelona), 8 de febrero de 1919, p. 8.

Jaime Carner y Pedro Corominas, donde fue miembro de la Junta Directiva en 1908, 1909, 1914 y 1915, y presidente fundador de la sección del Distrito III de Barcelona en 1910, y como tal participó en la asamblea constitutiva de la Unión Federal Nacionalista Republicana.

El mismo año de su apertura en la Rambla de Canaletas, la librería «La Universitaria» ya exhibió reproducciones fotográficas de los cuadros del pintor napolitano Morelli, que había de exponer en la nueva Sala Parés³³. En 1884 expuso las reproducciones que Laurent hizo de la Exposición de Bellas Artes de Madrid. En 1885, ya trasladada la librería a la calle Fernando, la prensa mencionaba la «gran variedad de notables fotografías, vistas artístico-monumentales, grabados, fotograbados, aguas fuertes, reproducciones directas de los cuadros más famosos»³⁴ y destacaba que «Ocupa el centro de la tienda una ancha mesa, en la cual pueden los aficionados examinar cómodamente láminas de todos tamaños. Sobre esta mesa hay siempre gran número de pruebas fotográficas de la abundante y notable colección del señor Laurent, quien ha reproducido últimamente, en gran tamaño, fragmentos de cuadros de Velazquez; Murillo y de los primeros pintores españoles»³⁵.

Un incidente político ocurrido en 1888 nos indica que en sus escaparates se exponían habitualmente los retratos fotográficos de los personajes célebres del momento. Una manifestación de estudiantes que transitaba por la calle de Fernando al grito de muera Cánovas del Castillo, «se detuvieron ante una librería titulada “La Universitaria”, en cuyos escaparates hay fotografías de personas célebres, entre ellas del señor Cánovas del Castillo. Como los estudiantes quisieran romper los cristales, el dueño de la librería sacó un retrato de Cánovas y lo rompió. Hecho esto, entregó a los estudiantes las fotografías de Cánovas que existían en su poder [que bien podría tratarse de alguno de los retratos que le hizo Laurent]. Los manifestantes rompieron estas fotografías, prorrumpiendo en vivas y muertas. Muchos aplaudían. Después de romper y quemar los retratos de Cánovas que había en “La Universitaria”, se dirigieron los manifestantes a la Plaza Real»³⁶. En 1890 y 1891, el fotógrafo Conrad Font³⁷, propietario de la Fotografía Artística, expuso en los escaparates de «La Universitaria» los reportajes fotográficos de unas maniobras militares en Calaf y de la Exposición de Plantas y Flores celebrada en Barcelona³⁸. Salvador Durán no estuvo exento de denuncias por atentar contra la moral al exhibir láminas de contenido considerado pornográfico por los denunciantes, pero en los casos que conocemos fue absuelto libremente³⁹, pues lo que exhibía en sus escaparates eran reproducciones de obras de arte. Una anécdota aireada por la prensa de la Ciudad Condal fue la presencia en la librería «La Universitaria» de la emperatriz de Austria, Isabel de Baviera, más conocida como la Emperatriz Sisi, el mediodía del cinco de febrero de 1893, acompañada de una señora y de un marinero: «Pidieron las obras de Shakspeare en inglés ó traducidas á la lengua francesa y después de enterarse minuciosamente del precio de algunas fotografías y libros se despidió, luego de haber pedido una targeta de aquel establecimiento»⁴⁰.

33 *La Publicidad* (Barcelona), 18 de junio de 1884, p. 3.

34 *La Vanguardia* (Barcelona), 15 de noviembre de 1885, p. 5.

35 *Diario de Barcelona* (Barcelona), 15 de noviembre de 1885, p. 13077.

36 *La Paz de Murcia*, 14 de noviembre de 1888, p. 2.

37 Conrado Font y Font tuvo un taller fotográfico en Barcelona, haciendo compañía con su cuñado Jacinto Campmany, con el nombre Fotografía Artística, en el número 38 de la calle Poniente, entre 1889 y 1894.

38 *La Publicidad* (Barcelona), 8 de julio de 1891, p. 3.

39 *La Vanguardia* (Barcelona), 30 de julio de 1892, p. 2.

40 *La Vanguardia* (Barcelona), 6 de febrero de 1893, p. 3.



FIG. 7. Interior de la Rotonda del Ateneu Barcelonès, mostrando parte de la exposición de fotografías al carbón de la casa «Braun, Clément & Cía.» organizada en junio de 1905 por su depositario en Barcelona, Salvador Durán y Bori. Biblioteca del Ateneu Barcelonès. Autor desconocido.

Con la aparición de la tarjeta postal ilustrada, la librería «La Universitaria» de Salvador Durán se convirtió en el comercio de «postales de más renombre [de Barcelona] y me atreveré a decir que es quien posee más variadas y hermosas postales. Es además representante de la Casa Lacoste y Compañía, de Madrid»⁴¹. La referencia es importante en los dos sentidos, como comerciante de postales, y porque se le cita, todavía en 1905, como representante en Barcelona de los sucesores de la casa J. Laurent. Salvador Durán no solo comerció con las tarjetas postales, sino que además fue editor de algunas de ellas para conmemorar los Juegos Florales de 1901, y en enero de ese mismo año empezó a publicar el *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada*, que en 1903 pasó a denominarse *Boletín Cartófilo Artístico-Literario* (Tarrés, 2010: 42). El *Boletín de la Tarjeta Postal Ilustrada* fue la tribuna desde la cual en febrero de 1901 se hizo un llamamiento para constituir la Sociedad Cartófila Española Hispania. La reunión se celebró en el local de la Liga de Defensa Industrial y Comercial, de la que Salvador Durán y Bori había sido presidente en 1898, y de la que en 1901 ocupaba el cargo de secretario de la Junta Consultiva⁴².

En 1905, Salvador Durán y Bori organizó una gran exposición de fotografías en la Rotonda del Ateneu Barcelonès «ab exemplars triats de fotografies al carbó sortides dels reputats tallers

41 Según dejó escrito Joan B. Turull en la revista *España Cartófila* el mes de marzo de 1905. Citado por Jaume Tarrés (2010: 40).

42 *La Publicidad* (Barcelona), 11 de febrero de 1900, p. 6.

que la casa Braun, Clément y Companyia tenen a Dornach (Alsacia) y que tan estimades son dels aficionats y coleccionistes»⁴³. La sala, como se puede apreciar en la vista fotográfica que reproducimos, presentaba las paredes absolutamente cubiertas por las copias fotográficas al carbón de obras de arte de todo el mundo, y la prensa remarcaba que «La estampería del senyor Durán y Bori es la que té a disposició del públich aquells exemplars de fotografies inalterables al carbó, verdaderes reproduccions artístiques per les quals tothom pot ferse a casa un museu de les obres mestres de la pintura»⁴⁴. Esta exposición es la prueba más clara de la buena relación que debió existir entre Salvador Durán y Bori y el Ateneu Barcelonès, sin embargo no se ha podido encontrar hasta la fecha, en el archivo del Ateneu, ninguna referencia a cómo llegaron los 28 álbumes de muestras de la casa J. Laurent a su biblioteca.

Salvador Durán murió en 1921, y en la nota necrológica que publicaron los diarios *La Vanguardia* y *La Veu de Catalunya* se puede leer, en el primero que «la librería y estampería artística que durante veintiocho años tuvo en la calle de Fernando iban de tertulia los más reputados artistas y escritores, seguros de hallar la última novedad editorial o documentación gráfica relativa a las más importantes obras de los museos y colecciones de arte»⁴⁵, y en el segundo «La notícia de la mort del senyor Durán i Bori afectà les seves relacions, entre les quals gaudia de respecte i amor, per la seva cultura, gens comú, i la bondat del seu caràcter»⁴⁶. Esos datos nos situarían el cierre o cambio de propietario de la librería «La Universitaria» en torno a 1913, por lo que los álbumes de la casa J. Laurent quizás entraran en la biblioteca del Ateneu Barcelonès entre ese año y el de la defunción de Salvador Durán, en el caso de que hubiera sido él mismo quien librara al Ateneu tan hermoso tesoro. Sin embargo, la falta de datos sobre la cuestión, y de documentación que lo acredite en el archivo del Ateneu, deja el campo abierto a que su ingreso se hubiera producido en cualquier otro momento posterior e incluso al margen de la voluntad de Salvador Durán y Bori.

Un último dato algo inquietante. La *Revista Gráfica*, publicación mensual del Instituto Catalán de las Artes del Libro, entidad de la que Salvador Durán fue vicepresidente, al menos entre 1907 y 1908, le dedicó una necrológica que abre una vía de investigación sobre el personaje, y que transcribo íntegramente:

Con dolorosa sorpresa recibimos una esquela mortuoria participando el fallecimiento del conocido ex-propietario de la antigua librería de la calle de Fernando D. Salvador Durán y Bori, en la que el bibliófilo hallaba lo más selecto en curso de publicación.

Nos ha impresionado su muerte porque su personalidad, modelo de honradez, reflejaba un espíritu netamente español, tanto, que por su iniciativa, nuestro Instituto propuso al municipio de Barcelona rindiera homenaje a Cervantes, colocando su efigie en alguna plaza pública de esta capital, en reconocimiento siquiera de haberla galanteado en su obra con el dictado de «Tacita de plata», etc., etc. No prosperó la proposición sin duda por que los ediles de entonces no creyeron prudente asociar la urbe barcelonesa a la universal admiración que el mundo ha tributado al inmortal autor del Quijote.

Durán y Bori ejerció el cargo de vicepresidente de la Junta Directiva, y llevado de su acendrado amor a las letras era parte integrante de todo movimiento de cultura que tendiera a enaltecer la literatura española.

Como era honrado murió pobre, a pesar de sus bellas cualidades intelectuales, amargando el último período de su existencia la felonía de que fue víctima.

43 *La Il·lustració Catalana* (Barcelona), 9 de julio de 1905. Braun, Clément y Cía. eran los sucesores de la antigua casa Mayer & Pierson, y editores y fotógrafos oficiales del Louvre y de los Museos Nacionales de Francia.

44 *La Il·lustració Catalana* (Barcelona), 9 de julio de 1905.

45 *La Vanguardia* (Barcelona), 24 de noviembre de 1921, p. 5.

46 *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 24 de noviembre de 1921, p. 6.

Séale de consuelo a su familia el grato recuerdo que de su estimada personalidad conservará por largo tiempo esta corporación, que bien merecido es⁴⁷.

Conclusiones

La colección de los 28 álbumes de muestras de copias fotográficas de época en papel aluminado de la casa J. Laurent, de Madrid, encontrados en el Ateneu Barcelonès, constituye la serie más completa conocida, hasta la fecha, de su producción comercializada de las series A (Obras maestras de pintura antigua y moderna del Museo del Prado, de la Academia de San Fernando, de los museos de Sevilla, El Escorial, Valladolid, Valencia, Salamanca y Lisboa, y de las principales catedrales y colecciones privadas, reproducidas en fotografía, directamente de los originales y sin retoques), B (Obras de escultura, ornamentación y joyas del Museo del Prado, Museo de la Real Armería y tapices famosos del Palacio de Madrid) y C (Obras de arquitectura, vistas y monumentos de España y de Portugal, arqueología y obras públicas. Escenas del natural de usos y costumbres, tipos y trajes populares, maniobras militares y corridas de toros), con un total de 4958 copias fotográficas de época.

La colección de los 28 álbumes de muestras procede, con casi total seguridad, de la librería «La Universitaria» de Salvador Durán y Bori, sin que, hasta la fecha, se haya podido encontrar en el archivo del Ateneu Barcelonès ningún testimonio documental que pueda dar fe de cuándo se produjo el ingreso de los álbumes en dicha institución.

Sería de desear que en un próximo futuro aparecieran los álbumes que pudieran completar la serie de muestras fotográficas de la casa J. Laurent del Ateneu Barcelonès, depositario ya actualmente de una colección excepcional que hay que preservar y conservar para las futuras generaciones.

Ojalá en el futuro se complete esta investigación con una segunda parte en la que se confronte el contenido fotográfico de los álbumes del Ateneu Barcelonès con el contenido de los catálogos publicados por la casa J. Laurent hasta 1879, con el fondo de los negativos de la casa J. Laurent del Archivo Ruiz Vernacci que se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, y otros álbumes y colecciones de J. Laurent que se custodian en infinidad de instituciones públicas y colecciones privadas.

Bibliografía

- AA. VV. (2022), *Francesc Vidal. L'aposta per les indústries d'art a Barcelona (1878-1914)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu del Disseny.
- ARAÚJO, Nuno Borges de (2010), «El viaje del fotógrafo Jean Laurent a Portugal en 1869», *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deportes, pp. 80-125.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2016), *J. Laurent, 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Antonio Jesús (2021), *La Córdoba de Jean Laurent*. Consultado en línea el 15 de enero de 2024: <https://www.calameo.com/read/006653259cb897e3270c7>.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana (2005), «J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía», *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos*, tomo I, Artistas Plásticos, Madrid, Museo Municipal de Madrid, pp. 23-101; y «Anexos», pp. 271-312.

- GÜELL BARÓ, Margarida (2009-2010), «La fotografia a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1870-1880)», *Butlletí RACBASJ*, XXIII-XXIV, pp. 173-186.
- IZQUIERDO BALLESTER, Santiago (2009), «El Centre Nacionalista Republicà, un nou partit en la vida política catalana de la Restauració», *Els orígens del republicanisme nacionalista. El Centre Nacionalista Republicà a Catalunya (1906-1910)*, pp. 85-116 y apéndice documental, Barcelona, Centre d'Història Contemporània de Catalunya.
- MARTÍ BAIGET, Jep (2023), «Jules Ainaud, un fotògraf a l'ombra de J. Laurent», *La Catalunya de Jules Ainaud*. Catálogo de la exposición del mismo título celebrada en el Centro de Fotografía KBr de Barcelona en 2023, comisariada por Jep Martí, Madrid, Fundación Mapfre.
- MUÑOZ CERISSOLA, Nicolás (1879), *Guía General de Andalucía y Extremadura e Indicador de España para 1879*, Málaga, Tipografía de «El Museo».
- NÁJERA COLINO, Purificación (2005), «Los álbumes muestrario de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid», *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*. Retratos, tomo I, Artistas Plásticos. Madrid, Museo Municipal de Madrid, pp. 137-146.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José y José Ramón SANCHÍS ALFONSO (2014), *Una nueva visión de la fotografía española: La obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*, Valencia, Railowsky.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, María OLIVERA ZALDUA y Antonia SALVADOR BENÍTEZ (2018), *Fotografías de Laurent en el Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, Universidad Complutense.
- TARRÉS PUJOL, Jaume (2010), «Salvador Durán i Bori (c. 1851-1921). Botiguer de targetes postals», *Revista Cartòfila*, 32, pp. 39-50.
- TORRE VALL, Laura (2015), *Itinerarios fotográficos y territorios discursivos: el álbum de viajes como articulador de la imagen de España en el siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por la doctora Asunción Domeño, Universidad de Navarra. Consultada en línea en marzo de 2024: <https://dadun.unav.edu/entities/publication/9d6a22b7-92bc-4dc3-a771-708ac580ab89>.

Presentaciones de libros



25 de octubre de 2023

Conservación y restauración de fotografía

Rosina Herrera Garrido



FICHA BIBLIOGRÁFICA:

TÍTULO: *Conservación y restauración de fotografía*

AUTORA: Rosina Herrera Garrido

EDITORIAL: Síntesis

LUGAR: Madrid

AÑO: 2022

PÁGINAS: 224

IDIOMA: Español

ENCUADERNACIÓN: Rústica

MATERIA: Gestión, Intervención y preservación de patrimonio fotográfico.

ISBN: 9788413572123

ISBN DIGITAL: 9788413577487

DEPÓSITO LEGAL: M-17.965-2022

Este manual está dirigido a todas aquellas personas interesadas en la fotografía: estudiantes, conservadores, historiadores, restauradores, científicos, fotógrafos, custodios de patrimonio, etcétera. Abarca temas claves para custodiar, restaurar y preservar material fotográfico, desde la identificación de procesos hasta el almacenaje y gestión de colecciones.

Este libro aporta la novedad de tratar temas poco habituales en las publicaciones existentes en español. Hay una parte sobre el uso de técnicas de análisis aplicadas al estudio de fotografía para poder determinar la técnica de la obra, cómo se realizó, qué añadidos tiene, si fue virada, barnizada, coloreada y qué materiales se emplearon para ello.

También incluye un apartado importante, dada la crisis del cambio climático, sobre qué hacer en caso de siniestro, centrándose en inundaciones. Otro tema interesante es la identificación de esos objetos no fotográficos que se albergan muchas veces junto con fotografías hasta el punto de que pueden confundirse. Se trata de los procesos fotomecánicos y las copias de impresión digital, cuyas familias son muy amplias y están poco estudiadas.

Finalmente se incluyen varios capítulos sobre restauración, donde se describen las técnicas actuales para consolidar emulsiones, estabilizar daños mecánicos o eliminar cintas de celo,

por ejemplo. Las labores de restauración aquí descritas conllevan riesgos para las obras, por lo que están destinadas a profesionales con la experiencia adecuada. El libro plantea también cuestiones éticas en relación al cuidado, preservación y tratamiento de obra fotográfica.

26 de octubre de 2023

Carte de Visite. Los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)

Asensio Martínez Jódar



FICHA BIBLIOGRÁFICA:

TÍTULO: *Carte de Visite*. Los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)

AUTOR: Asensio Martínez Jódar

PRÓLOGO: Javier Castillo Fernández

EDITORIAL: Tres Fronteras / Archivo General de la Región de Murcia

LUGAR: Murcia

AÑO: 2022

MATERIA: Historia de la Fotografía

IDIOMA: español

PÁGINAS: 238

DIMENSIONES: 23 x 17 cm

ILUSTRACIONES: 252

ENCUADERNACIÓN: tela

ISBN: 978-84-7564-832-3

DEPÓSITO LEGAL: MU 425-2022

El presente libro indaga en la historia y trayectoria de los primeros fotógrafos profesionales que trabajaron en la Región de Murcia. De este modo, ofrece datos acerca de los extranjeros y nacionales que ejercieron su oficio de manera ambulante, así como de los primeros estudios que, poco a poco, fueron estableciéndose en las principales localidades de la provincia: Murcia, Cartagena, Lorca, Jumilla, Cehegín o Totana, entre otras.

El eje que vertebra este recorrido lo constituye el formato *carte de visite*. Difundido en el territorio de la antigua provincia de Murcia a inicios de la década de 1860, este revolucionario procedimiento permitió un abaratamiento de los costes de la técnica fotográfica, logrando una gran difusión del retrato entre las clases medias y altas. Este hecho ocasionó un aumento de la demanda que trajo consigo el asentamiento y desarrollo de una nueva profesión: la de fotógrafo. Dada su importancia, la primera parte del libro se dedica al análisis del formato *carte de visite*: su estructura material, su uso social y doméstico, su estética y sus principales géneros y temáticas.

La segunda parte está dedicada a los principales fotógrafos que trabajaron con este formato, desde su momento de auge, en la década de 1860, hasta su decadencia, vivida en los años

del cambio de siglo. Se estructura en tres periodos diferentes: la década de 1860, la de 1870 y un breve epílogo que aborda los años entre 1880 y 1910, momento en el que la *carte de visite* va desapareciendo paulatinamente, eclipsada por otros formatos. Los gabinetes y profesionales citados en estos capítulos aparecen agrupados por localidades, de modo que se analiza el panorama fotográfico en distintas ciudades y áreas de la antigua provincia de Murcia desde varias perspectivas: local, regional y nacional.

Como material de análisis para elaborar este estudio se han empleado multitud de fuentes documentales y hemerográficas de la época. También se ha contado con centenares de fotografías en formato *carte de visite* y otros objetos relacionados con la fotografía procedentes de diferentes colecciones públicas y, sobre todo, privadas.

27 de octubre de 2023

Enric Bargués, inventor de la càmera minuterà amb dispositiu de còpia

Salvador Tió Sauleda



FICHA BIBLIOGRÁFICA:

TÍTULO: Enric Bargués, inventor de la càmera minuterà amb dispositiu de còpia

AUTOR: Salvador Tió Sauleda

ANEXO 1: Catálogo de 1917, de E. Bargués y Cía.

ANEXO 2: *Manual del Minuterò* (1926), Rafael Garriga Roca

EDITORIAL: Fotoconnexió. www.fotoconnexio.org

COLECCIÓN: Papers Fotogràfics / Monografies d'història de la fotografia

LUGAR: Barcelona

AÑO: 2023

PÁGINAS: 75

IDIOMA: Bilingüe: catalán – castellano

FORMATO: Digital

MATERIA: Historia de la fotografía

ISSN: 2696-8924. Publicación depositada en COFRE

EDICIÓN digital bilingüe (cat. – cast.) con dos anexos: https://www.fotoconnexio.cat/wp-content/uploads/2023/10/Papers-Fotografics-n2_Enric-Bargues_Alta1.pdf.

El fabricante de cámaras fotográficas Enrique Bargués Huguet (1883-1967) solicitaba, el 2 de julio de 1917, a través de la empresa E. Bargués y Compañía, una patente de invención para «La obtención de positivas en bromuro en el acto y a plena luz, mediante el empleo de una cámara fotográfica provista de laboratorio y en el que se emplea como cliché una cartulina emulsionada al bromuro». Con este invento lo que se estaba proponiendo era la sustitución del sistema ferrotípico de copia única de las cámaras minuterías por otro del tipo negativo-positivo a base de papel fotográfico de bromuro de plata convencional. La gran mejora de este aparato sobre los anteriores era, principalmente, la incorporación de unas tablillas plegables que, colocadas delante del objetivo de la cámara, permitían retratar el negativo de papel que se acababa de realizar y obtener, de esta manera, el positivo o positivos deseados.

Esta innovación en las cámaras minuterías la aplicarían, pocos años más tarde, otros fabricantes y, curiosamente, también la patentarían. Es el aparato que después sería (todavía lo es) construido por los mismos fotógrafos ambulantes o de feria, incorporando cada uno de ellos alguna decoración propia, y que aún podemos encontrar en diversas ciudades de España y del mundo.

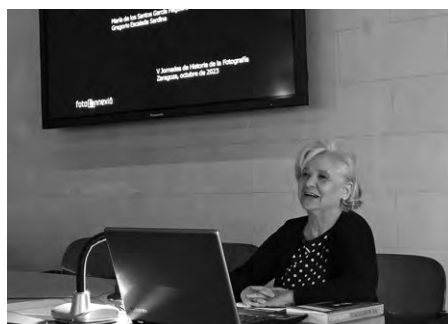
Galería fotográfica de los participantes en las V Jornadas



Fotografías de José Coarasa Barbey



Monica Maffioli



María Santos García Felguera



Jordi Barón Rubí



Ignacio Miguélez Valcarlos



María Teresa García Ballesteros



Reyes Utrera



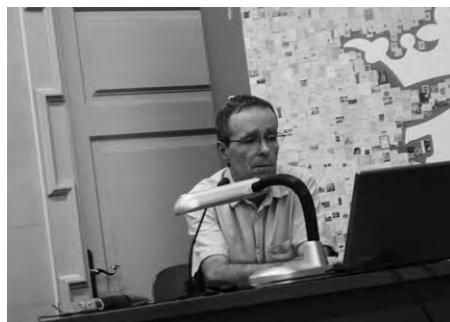
Stella Ibáñez y Francisco Boisset



Rachel Bullough y Juan Antonio Fernández Rivero



Sara Brancato



Carlos Teixidor Cadenas



Maite Díaz Francés



José Antonio Hernández Latas



Albert Domènech



María Jesús García Camón y Carmen Agustín Lacruz



Sonia Taravilla Gómez y Stéphanie Onfray



Teresa Montiel Álvarez



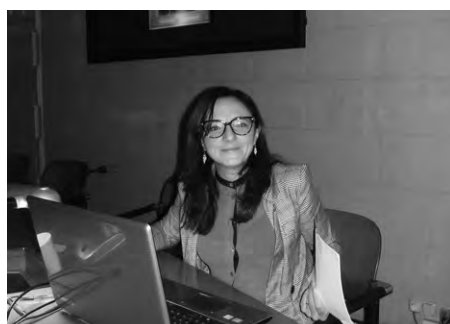
Marcos Narro Asensio



Araceli Rodríguez Mateos



Virginia de la Cruz Lichet



Erminia Scaglia



Antonio Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil



José Coarasa Barbey



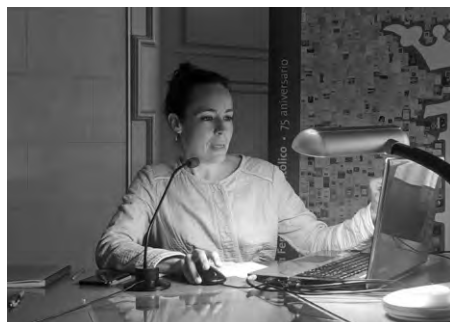
Blanca Torralba Gállego



Antonio Jesús González



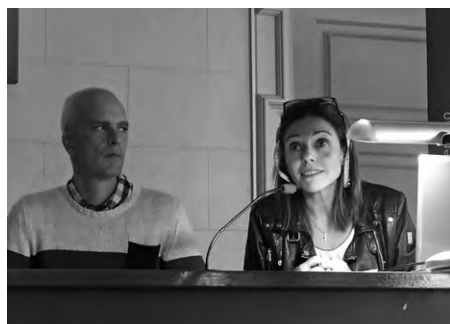
Carmen Perrotta y Santiago Alcolea Blanch



Laura Covarsí Zafra



Félix Peláez Villar y Francisco Perla Mateo



Carolina Pelaz Soto y Saúl Martínez Mendaro



Emiliano Cano Díaz



Salvador Tió Saulea



Rosina Herrera Garrido



Asensio Martínez Jódar

Índice

Presentación

José Antonio Hernández Latas	7
------------------------------------	---

PONENCIA INAUGURAL

Le origini della fotografia in Italia nelle collezioni Alinari di Firenze	
Monica Maffioli	12

COMUNICACIONES

Manuel Herrero, dentro y fuera del estudio de daguerrotipos	
María de los Santos García Felguera y José Gregorio Escalada Sardina	35

Cuatro vistas de Valencia al daguerrotipo. Una primera aproximación	
Jordi Barón Rubí	49

Fotografías de Gustave de Beaucorps en la colección del Museo Universidad de Navarra	
Ignacio Miguéliz Valcarlos	59

Francisco Leygonier, el primero de los fotógrafos sevillanos	
María Teresa García Ballesteros	69

El duque de Osuna y la llegada de exquisitos repertorios fotográficos de la Rusia Imperial a la Colección Real	
Reyes Utrera	87

PONENCIA

Curiosidades, rarezas y enigmas de la colección Boisset-Ibáñez	
Francisco Boisset y Stella Ibáñez	96

COMUNICACIONES

El curioso álbum del capitán Pilkington Jackson Rachel Bullough Ainscough y Juan Antonio Fernández Rivero	107
La España de J. Laurent en Italia Sara Brancato	121
El coche laboratorio de Laurent Carlos Teixidor Cadenas	129
Los álbumes familiares de Henningsen: un breve recorrido por la historia de la fotografía danesa (1857-1924) Maite Díaz Francés	139

PONENCIA

Cinco daguerrotipos recuperados en Aragón y un presunto fraude José Antonio Hernández Latas	150
---	-----

COMUNICACIONES

Artífices de la luz. Mujeres y fotografía en Navarra en los siglos XIX y XX María Jesús García Camón y Carmen Agustín Lacruz	179
El estudio madrileño de la Cava Baja, 42 de Madrid. Historia(s) y vestigios de un gabinete de fotografía (1886-2023) Sonia Taravilla Gómez y Stéphany Onfray	189
Un manuscrito y 66 fotografías: «Mémoire sur les maisons de tolérance, de rendez-vous, etc., etc., et sur la prostitution à Paris en 1900» del fotógrafo Albert Brichaut Teresa Montiel Álvarez	201
«Madrid entero se conmovió»: Fotografías del atentado perpetrado por Mateo Morral, y su posterior muerte, en la prensa Marcos Narro Asensio	213
Christian Franzen, «fotógrafo de reyes»: un acercamiento a su aportación al retrato real en la Restauración Araceli Rodríguez Mateos	231

PONENCIA

Fotografía post mortem en España (1839-1939). Dignidad y muerte Virginia de la Cruz Lichet	242
--	-----

COMUNICACIONES

Giuseppe Pitri e la fotografia per lo studio e la divulgazione della cultura etnografica Erminia Scaglia	257
María Goyri y Carmen Gallardo. Aportaciones a la fotografía amateur Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil	269

La tarjeta postal en la isla de Cuba, 1894-1914. Editores y fotógrafos	
José Coarasa Barbey	277

Francisca Simó Cruelles, afamada fotógrafa profesional en la Mallorca de finales del siglo XIX	
Blanca Torralba Gállego	295

PONENCIA

Ni héroes ni soldados, solo fotoperiodistas	
Antonio Jesús González	306

COMUNICACIONES

Los viajes fotográficos de Antoni Amatller: historia de un fotógrafo amateur	
Carmen Perrotta y Santiago Alcolea Blanch	319

En colores naturales. Fotografía tricroma en España. El caso del procedimiento Jos-Pe	
Laura Covarsí Zafrilla	331

Fotogrametría aérea: imágenes inéditas de la cuenca del Ebro en los años veinte	
Félix Peláez Villar y Francisco Perla Mateo	341

La provincia de Teruel a través de la mirada del fotógrafo turolense Ricardo Gárate Clavero (1892-1899)	
José Antonio Val Lisa	355

Dos archivos fotográficos de prensa en la colección del Muséu del Pueblu d'Asturies: <i>El Progreso de Asturias</i> y <i>La Prensa</i>	
Carolina Pelaz Soto y Saúl Martínez Mendaro	365

La fotografía en el pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937)	
Emiliano Cano Díaz	377

Manufactura Española de Papeles Fotográficos, S. A. (1916-1981)	
Salvador Tió Sauleda	389

PONENCIA DE CLAUSURA

Los 28 álbumes de muestras fotográficas de la casa J. Laurent y Cía. hallados en el Ateneu Barcelonès	
Jep Martí	400

PRESENTACIONES

Presentación de libro

Conservación y restauración de fotografía	
Rosina Herrera Garrido	429

Presentación de libro

Carte de Visite. Los orígenes del oficio fotográfico en la Región de Murcia (1860-1910)

Asensio Martínez Jódar431

Presentación de libro

Enric Bargués, inventor de la càmera minuter amb dispositiu de còpia

Salvador Tió Sauleda433

GALERÍA FOTOGRÁFICA

Fotografías de José Coarasa Barbey435

Este libro,
que contiene
las actas de las
V Jornadas sobre Investigación
en Historia de la Fotografía



celebradas en Zaragoza
del 25 al 27 de octubre de 2023,
se acabó de imprimir
23 de abril de 2025
en la ciudad
de Madrid.

