

DEL DAGUERROTIPO AL COLODIÓN: LA IMAGEN DE ESPAÑA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX

JOSÉ FÉLIX MARTOS CAUSAPÉ*

“Le habló luego al alcalde de la conveniencia de comprar el archivo de placas fotográficas para conservar las imágenes de una generación que acaso no volviera a ser feliz fuera de sus retratos”

Gabriel García Márquez

RESUMEN

Este artículo analiza la importancia de la fotografía como documento histórico imprescindible para conocer aspectos esenciales de la España del siglo XIX. Para ello se pasa revista, de forma breve, a los principales procedimientos fotográficos que hicieron posible captar estas imágenes (daguerrotipo, calotipo, colodión húmedo y gelatino-bromuro) abordando al mismo tiempo aspectos tan importantes como la imagen romántica de España a través de viajeros y fotógrafos, la popularización del retrato, la imagen modernizadora de la España isabelina, el fotoperiodismo de actualidad y de guerra; y la imagen del poder plasmada en el retrato cortesano, donde la figura de la reina Isabel II es objeto de especial atención.

Palabras clave: daguerrotipo en España, Isabel II, J. Laurent, C. Clifford, fotoperiodismo, retrato áulico, fotografía industrial, burguesía y ciencia, guerras carlistas, retrato post-mortem, daguerrotipo escénico, calotipo en España, colodión húmedo.

This article analyses the importance of photography as an essential historical document to get to know the main aspects of Spain in the XIXth century. With this aim, the main photographic procedures that made possible to capture these images are concisely reviewed (daguerrotype, calotype, wet collodion and gelbromide) approaching at the same time such aspects as the romantic picture of Spain through travellers and photographers, as well as the popularization of the portrait, the modernizing image of the Spain of Isabel II, the current and war photojournalism and the image of power represented on courtly portrait in which the figure of Queen Isabel II is paid special attention.

Key words: daguerrotype in Spain, Isabel II, J. Laurent, C. Clifford, photojournalism, court portrait, industrial photography, middle class and science, post mortem portrait, scenic daguerrotype, calotype in Spain, wet collodion.

* Catedrático de Historia del Arte en el Instituto de Bachillerato “Antonio Buero Vallejo” de Guadalajara.



Anónimo.
Retrato del niño Javier Navarrete con marco de época. Tarjeta de visita. Hacia 1875.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

La España de finales de 1830 era una nación atrasada, con una economía de base agropecuaria y en tránsito de una sociedad estamental a otra de clases; un país que había sufrido la monarquía absolutista de Fernando VII hasta 1833 y que, en consecuencia, mostraba un atraso científico y técnico respecto a las demás naciones de su entorno. A comienzos de 1839 España permanece bajo la regencia de María Cristina de Nápoles, madre de la futura reina Isabel II, cuyos derechos dinásticos al trono son ferozmente disputados por los partidarios del pretendiente Carlos María Isidro, hermano del fallecido rey Fernando.

La población española se aproximaba a los quince millones de habitantes, y aunque conocía un creciente éxodo rural, sólo Madrid y Barcelona alcanzaban la categoría de grandes ciudades. Se daba un tímido aunque insuficiente progreso basado en el desarrollo de los transportes y de las comunicaciones.

Será precisamente bajo la regencia de María Cristina cuando la estructura social y económica del país comience a cambiar: la burguesía, impulsora de las transformaciones industriales y del avance científico, va a desbancar en el ejercicio del poder a la vieja y obsoleta aristocracia terrateniente. La batalla entre el pasado (carlismo) y el presente cargado de futuro (liberalismo) se resolverá a favor de este último.

En esta situación se produjo la presentación oficial del daguerrotipo en Francia el 7 de enero de 1839; acontecimiento que no pasará desapercibido para la exigua

élite intelectual y científica española que, en su afán de modernización, recibió con fervor el nuevo invento.

La idea que tenemos de nuestro país desde 1839 hasta 1900 sería muy diferente y desde luego, mucho más desdibujada sin el auxilio de la fotografía, cuyo protagonismo es indiscutible como herramienta de trabajo, análisis e investigación para el historiador de la España decimonónica.

El impacto y la potencia visual de la imagen fotográfica, ya se trate de daguerrotipos, calotipos, ambrotipos, ferrotipos o placas de cristal impresionadas mediante la técnica del colodión húmedo o el gelatino-bromuro, no admite parangón con ningún otro documento de la época: el retrato de las diversas capas sociales, los paisajes naturales, el mundo rural y la vida de las ciudades, los grandes acontecimientos oficiales y los avances científicos, el desarrollo de las obras públicas y los viajes de la reina Isabel II, las guerras carlistas y los conflictos coloniales en el norte de África, la actividad política y el retrato oficial o cortesano... Todo ello ha quedado fielmente registrado por la agudeza visual y el dominio técnico de aquellos fotógrafos (muchos de ellos anónimos) que sintieron la curiosidad y tuvieron la necesidad de inmortalizar fragmentos del tiempo para que la memoria histórica perdurase en las futuras generaciones de españoles.

Pero no todo fueron motivaciones altruistas, pues la fotografía pronto se convirtió en un floreciente negocio y formidable instrumento de propaganda al servicio del poder, como lo demuestra la ingente producción fotográfica de Charles Clifford y J. Laurent, fotógrafos cuya obra bastaría por sí sola para documentar suficientemente la imagen de España durante la segunda mitad del siglo XIX.

Uno de los primeros españoles que supo ver muy pronto las inmensas posibilidades que ofrecía la fotografía fue el científico Santiago Ramón y Cajal, que así lo manifiesta en alguna de sus obras¹.

2. EL DAGUERROTIPO EN ESPAÑA

Tras su presentación oficial en Francia, el impacto del daguerrotipo fue casi inmediato en España. En una fecha tan temprana como el 26 de enero de 1839 *El Diario de Barcelona* se hacía eco del acontecimiento² y al día siguiente *El Semanario Pintoresco Español* describía con todo detalle el nuevo invento³. Efectivamente,

1. "De niño me entusiasmó la placa daguerriana, cuyos curiosos espejismos y delicados detalles me llenaron de ingenua admiración. Durante mi adolescencia, aspiré con delicia el aroma del colodión, proceder fotográfico que tiene los irresistibles atractivos de la dificultad vencida porque obliga a fabricar por sí la capa sensible y a luchar heroicamente con la rebeldía de los baños de plata y la desesperante lentitud de la exposición. Alcancé después el espléndido periodo del gelatino-bromuro de Bennet y Monckbowen. Gracias a tan bello invento, los minutos se convirtieron en fracciones de segundo. Ya fue posible abordar la instantánea del movimiento, fijar para siempre la velocidad incopiable del oleaje".

La fotografía de los colores. Fundamentos científicos y reglas prácticas. Madrid, 1912.

En *Historia de la fotografía.* Marie-Loup Sougez. Cátedra. Madrid, 1999. Pág. 260.

2. "No se puede dar una idea más exacta, sino diciendo que ha llegado a fijar sobre el papel este dibujo tan exacto, esta representación tan fiel de los objetos de la naturaleza y de las artes con toda la gradación de las tintas, la delicadeza de las líneas y la rigurosa exactitud de las formas, de la perspectiva y de los diferentes tonos de luz"

El Diario de Barcelona. 26 de enero de 1839. En *Historia de la fotografía en España.*

Publio López Mondejar. Lunberg. Barcelona, 1997. Pág. 15.

3. "No trabaja [Daguerre] sobre papel, sino sobre bojas de cobre bruñido; y al cabo de tres minutos en verano y algunos más en otoño e invierno, saca la pieza y la vuelve a enseñar cubierta de un hermosísimo dibujo que representa el objeto hacia el cual se ha apuntado el aparato. Una breve y suave operación de

el daguerrotipo se forma a partir de una placa de cobre recubierta de plata y pulida al máximo, que se sensibiliza con vapores de yodo para obtener yoduro de plata; después se expone a la luz y se aplica vapor de mercurio como reactivo para hacer visible la imagen (revelado); finalmente se fija esta imagen así obtenida con agua destilada salada o con hiposulfito de sodio. El resultado es una imagen única de gran nitidez y de aspecto atornasolado, que aparece negativa o positiva según la incidencia de la luz e invertida lateralmente (izquierda-derecha). El tiempo de exposición, inicialmente de unos treinta minutos, disminuyó de forma notable en pocos años reduciéndose a sólo unos segundos.

El introductor de la daguerrotipia en España fue Pedro Felipe Monlau y Roca (1808-1871), médico, escritor y hombre polifacético que desde su correspondencia en París daba cuenta del invento a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona el 24 de febrero de 1839. En su comunicación Monlau describía con detalle la técnica del daguerrotipo y mostraba su fe en los avances de la ciencia, no sin escatimar críticas al atraso científico y técnico de nuestro país⁴.

Fue la propia Academia de Ciencias quien patrocinó la realización del primer daguerrotipo en España. El acontecimiento tuvo lugar en Barcelona el 10 de noviembre de 1839 y el daguerrotipista fue Ramón Alabern y Casas que, al parecer, había aprendido la técnica en París cerca de Daguerre.

La foto se tomó desde una terraza situada en la plaza de la Constitución y en el *Diario de Barcelona* de esa misma fecha encontramos una detallada descripción del acontecimiento⁵.

lavado es suficiente para que el punto de vista cojido [sic] en tan pocos instantes quede invariablemente fijo, sin que pueda destruirlo el sol más ardiente”.

El Semanario Pintoresco Español, 27 de enero de 1839. Ibidem. Pág. 16

4. “La reproducción de los objetos es exactísima; el aspecto del dibujo se parece mucho a las estampas al aguafinta; el tono general es gris, mas sin perjudicar a la limpieza del diseño [...]. Cada objeto necesita cierto espacio de tiempo para dejar una impresión duradera y distinta en el foco de la cámara oscura, y por consiguiente el Daguerrotipo (denominación adoptada para expresar el nuevo aparato óptico de Daguerre) sólo puede reproducir los objetos inmóviles [...]. Las aplicaciones del Daguerrotipo serán infinitas y todas interesantes. Las bellas artes, las artes de imitación que tienen por base el dibujo, contarán con un poderoso auxiliar de perfección. [...] Los arquitectos obtendrán con suma facilidad copias cabales de los monumentos antiguos y modernos [...]. Con el nuevo aparato se tendrán panoramas exactos de todos los lugares del globo; y el viajero podrá en un instante sacar copia de un monumento que le interese, de un paisaje que le deleite [...]. Las aplicaciones artísticas e industriales siguen siempre una marcha paralela a los descubrimientos científicos. El número de las que han visto la luz en 1838 es también crecidísimo [...]. Esta dilatada serie de descubrimientos y aplicaciones útiles, que no me es dable indicar más que muy en globo, se halla coronada por la invención del Daguerrotipo.

¡Lastima, señores, que en este grandioso drama de vida y de progreso industrial y científico, se vean los Españoles, por circunstancias independientes de su capacidad, condenados al oscuro papel de espectadores!”

(Este informe se publicó posteriormente con el título: *Ciencias, Bellas Artes. El daguerrotipo* en la revista pintoresca *Museo de Familias*. Barcelona, enero de 1840. Págs. 14 a 27. En *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de Textos)*. Bernardo Riego. CCG ediciones. CRDI. Biblioteca de la Imagen. Gerona, 2003. Págs. 31-39.

5. “Para el buen éxito de la operación conviene que los espectadores que se ballen en las ventanas y balcones de la Lonja y de la Casa de Xifré [edificios que iban a ser fotografiados] se retiren los pocos minutos que la plancha estará al foco de la cámara oscura. La exactitud de la operación es tal, que si algún espectador se desentiende de este ruego, quedará indeleblemente marcada en la plancha la prueba de su indocilidad”

El Diario de Barcelona, 10 de noviembre de 1839. En *Historia de la fotografía en España*.

Publio López Mondéjar. Lunwerg. Barcelona, 1997. Pág. 16.



A. NIETO. Retrato *post mortem* de niña. Madrid, hacia 1880. Albúmina.

La operación debió tener éxito, pues la placa permaneció expuesta en la Academia de Ciencias para ser después sorteada en una rifa que se realizó entre el público asistente al acto. Desde entonces, nada se ha vuelto a saber de este “incunable fotográfico” que quizás algún día aparezca en un desván, en el fondo de un arcón centenario.

Ocho días más tarde, el 18 de noviembre de 1839, se realiza el primer daguerrotipo en Madrid, obra de un grupo de científicos catalanes entre los que merece destacarse a Juan María Pou y Camps, Mariano de la Paz Graells y Joaquín Hysern? El encuadre elegido captaba la vista del *Real Palacio*. Este daguerrotipo fue depositado en la Facultad de Farmacia y tras penosos avatares su imagen está hoy irremediablemente perdida por la incuria e ignorancia de quienes eran responsables de su custodia; sólo la placa plateada original, limpia como una patena, se conserva.

Así pues, los dos primeros daguerrotipos realizados en España -uno perdido, el otro destruido- no han llegado hasta nosotros. No obstante, el impacto del invento en nuestro país fue tal que sólo entre agosto y diciembre de 1839 se publicaron cinco versiones diferentes al español del manual daguerriano⁶.

Entre finales de 1839 y primeros años 40 la práctica del daguerrotipo se extendió con rapidez por todo el país, contándose entre sus pioneros algunos científicos españoles de ideas liberales y progresistas guiados por su afán de saber, y toda una

6. Entre ellas destacaremos la de Juan María Pou y Camps, *Exposición Histórica de los procedimientos del Daguerrotipo y del Diorama*, con traducción a cargo de Joaquín Hysern y Molleras. En Madrid, imprenta de Ignacio Boix. Esta es, quizás, la versión más interesante y documentada para conocer los inicios del daguerrotipo en España.

legión itinerante de daguerrotipistas extranjeros que veían la oportunidad de rentabilizar el invento en un territorio todavía no hollado por la fotografía⁷.

Algunos de estos fotógrafos abrieron estudio y se establecieron en España, como el británico Charles Clifford “*daguerrotipista inglés*”, que lo hizo en Madrid desde 1850⁸. Junto a todos estos pioneros fue creándose una notable escuela de daguerrotipistas españoles (Arandes, los Albiñana, Escriche, Manuel Herrero, los *Napoleón*, etc.) que se dedicaron fundamentalmente al retrato entre una clientela de alto poder económico y social (nobleza terrateniente, altos funcionarios, burguesía emergente, ...).

Fueron bastante normales los daguerrotipos *post mortem*, en una época con altas tasas de mortalidad general (sobre todo, infantil); esta necrofilia se explica por unos hábitos mentales y culturales enraizados en el inconsciente colectivo de los españoles: la fascinación ante la muerte tuvo en la fotografía un aliado fiel para conservar la imagen de los familiares difuntos y mantener latente su recuerdo⁹.

En cambio, los daguerrotipos escénicos o paisajísticos son muy escasos (al menos, los conocidos), quizás por las dificultades técnicas de su realización, mucho más compleja que la del retrato de estudio. Es probable que los primeros daguerrotipos panorámicos españoles fueran tomados en fecha tan temprana como octubre de 1839¹⁰.

Entre estas raras y valiosas piezas están las atribuidas al francés Eugéne Piot y al escritor Théophile Gautier durante su viaje por España a comienzos de la década de 1840¹¹. Además, un conjunto de fotografías anónimas: La vista de la Casa Xifré, contigua a la muralla del mar (Barcelona, septiembre de 1848). La espléndida serie de ocho daguerrotipos realizados durante la construcción de la carretera de Madrid

7. “*La impresión producida por la fotografía ocurrió más tarde, creo que en 1868, en la ciudad de Huesca. Ciertamente, años antes había topado con tal fotógrafo ambulante de esos que, provistos de tiendas de campaña o barraca de feria, cámara de cajón y objetivo colosal, practicaban un poco a la aventura, el primitivo proceder de Daguerre*”.

Mi infancia y juventud. Santiago Ramón y Cajal.

En *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*.

Publio López Mondéjar. Lunweg. Barcelona, 2005. Pág. 62.

8. “Fotógrafo británico, aeronauta y daguerrotipista. Hacia 1850 abrió estudio con el nombre Clifford-Fotografía del Siglo, en el número 4 de la calle de Alcalá de Madrid ...”

Diccionario Espasa. Fotografía. Juan M. Sánchez Vigil (director). Espasa. Madrid, 2002. Pág. 164.

9. “Muy cercano al uso de la fotografía para definir el cuerpo viviente dentro del contexto de las ciencias biológicas y sociales estaba el papel que la fotografía llegó a jugar en el siglo XIX en la definición de la muerte. Como presentaba a los muertos con todo lo definitivo y absoluto que los empiristas seculares le atribuían, la fotografía confirmó su pretensión de veracidad absoluta”.

La fotografía y el cuerpo. John Pultz. Akal. Madrid, 2003. Pág. 32.

10. “...en octubre de 1839, arribó a Santa Cruz de Tenerife la fragata “Oriental”, en la que viajaba el daguerrotipista Louis Compte [...], en misión científica de recogida de datos. El daguerrotipista, además de ser capellán del barco, tenía como misión la toma de vistas en los lugares de escala.

Es apasionante, porque seguramente Compte obtuvo las primeras imágenes fotográficas en Portugal, España, Senegal (colonia francesa), Brasil y Uruguay”.

La fotografía en la España de Laurent. Carlos Teixidor Cadenas. En *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Edición de Francisco J. Rodríguez Lázaro y J. María Coronado Tordesillas. Universidad de Castilla-La Mancha. E.T.S. de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Ciudad Real, 2003. Pág. 16.

11. Vista del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1840. Vista de Cádiz, hacia 1840. Retrato o zautorretrato de T. Gautier en el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, hacia 1840.

a Valencia, en el valle del río Cabriel, fechadas en 1849¹². Y el conjunto de panorámicas mostrando una vista de Madrid (década de 1850) y otra de Málaga, donde la catedral destaca entre el caserío (década de 1850).

Mención especial merece el que es, a mi juicio, el mejor de los daguerrotipos escénicos españoles descubiertos hasta la fecha: la vista de la fachada principal del Museo del Prado tomada en perspectiva oblicua, obra de José o Salvador Albiñana y realizado en Madrid el 4 de octubre de 1851¹³.

Sería al menos imprudente afirmar que los daguerrotipos realizados por españoles fueron escasos (cuando es probable que la mayor parte se hayan perdido) y mediocres, pues ello queda desmentido por la excelente calidad de muchos retratos y de algunos daguerrotipos escénicos. Su visión es la de una España que progresa lentamente, con predominio de los paisajes urbanos sobre los rurales, y rostros que en su mayoría muestran una clientela procedente de las capas altas de la sociedad y de la clase media urbana.

Pero también es cierto que aquellos esforzados pioneros del progreso científico no contaron con el apoyo oficial necesario por parte de la clase política, como sí sucedió en la Francia de Daguerre. No podía ser de otra manera en un país todavía sin industrializar, con una población atrasada e ignorante en su mayoría y una parálisis científica de la que era máximo exponente la secular alianza entre la monarquía tradicional y una iglesia católica anclada en el integrismo religioso y enemiga del progreso que traía el liberalismo.

Aunque el daguerrotipo supuso una cierta democratización del retrato, su precio era demasiado elevado para las clases populares; de ahí que su imagen sea casi inexistente hasta mediados de la década de 1850.

3. VIAJEROS Y FOTÓGRAFOS: LA IMAGEN ROMÁNTICA DE ESPAÑA

Desde comienzos del siglo XIX España se había ido convirtiendo en uno de los destinos preferidos por los viajeros extranjeros que veían a nuestro país como la antesala exótica y pintoresca del mundo oriental, ya se tratase del norte de África (Egipto, Marruecos) o de Oriente Próximo (Siria, Palestina). Este interés por nuestra patria se acentuó a partir de la década de 1840 con el descubrimiento y difusión de la fotografía¹⁴.

12. De esta serie, guardada en el Archivo Lucio del Valle, de Madrid, destaca la imagen de unos presos encadenados con el telón paisajístico de los escarpes del río Cabriel al fondo.

13. En un manual fechado en 1846, ya se señalaba la conveniencia de emplear estas visiones sesgadas: *“Los edificios vistos de frente no tienen tan buen efecto como los mirados por un ángulo; no hay tanta monotonía, y las líneas que se proyectan, marchan del cuadro adentro, con un efecto arquitectónico admirable”*.

El daguerrotipo. Manual para aprender por sí solo tan precioso arte, y a manejar los aparatos necesarios. E. de L. Imprenta de Casimiro R. Ruiz. Madrid, 1846. En *La fotografía en las colecciones reales*. Margarita González Cristóbal y María Leticia Ruiz Gómez. Patrimonio Nacional. Fundación “La Caixa”. Madrid, 1999. Pág. 36.

14. “Los fotógrafos, en su mayoría extranjeros, venían a España a captar los monumentos –sobre todo árabes– que el movimiento romántico había puesto en el candelero. Una parte de estos fotógrafos eran diletantes, orientalistas, o ambas cosas a la vez; otra estaba formada por aquellos cuyo móvil era manifiestamente pecuniario; finalmente estaban aquellos fotógrafos que, escudados en el diletantismo, no renunciaban a comercializar sus obras a su vuelta del viaje por España [...].

No es casual que los principales fotógrafos extranjeros que trabajan aquí lo hagan en la década de los años 1850, siendo muy exiguos los ejemplares daguerrotípicos. Debido a que se trataba de trabajos de



ANÓNIMO. Vista panorámica de Sevilla. Estereoscopia. Albúmina sobre cartulina. Hacia 1865.

La visión que de aquella España nos dejó Teófilo Gautier, uno de los intelectuales que primero visitó nuestro país, no deja lugar a dudas sobre lo que decimos¹⁵. Gautier y Piot viajan a España en la época dorada del daguerrotipo (1840): sus agudas observaciones cargadas de ironía nos informan del completo desconocimiento y el recelo que la visión de aquella máquina causaba entre los españoles¹⁶. Así pues, desde la década de 1840, numerosos fotógrafos en su mayoría franceses, ingleses y alemanes, se lanzan al “descubrimiento” de una España hasta entonces bastante desconocida, pero de la que se valoraba su pasado musulmán y la riqueza de su folclore, así como la belleza de sus paisajes y monumentos. Es una imagen teñida de romanticismo que se difunde al calor del “orientalismo fotográfico” a la moda en toda Europa.

campo, con desplazamientos continuos y contingencias imprevisibles, las virtudes del negativo de papel respecto al invento de Daguerre eran mucho más numerosas. Esta década es la época del florecimiento del orientalismo fotográfico a nivel internacional. Nuestro país es un destino codiciado, pero en absoluto es el que más”

Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX. Francisco Alonso Martínez. CCG ediciones. CRDI. Biblioteca de la Imagen. Gerona, 2002. Págs. 20-21.

15. “Los españoles se enfadan en general cuando les hablan de cachucha, de castañuelas, de majos, de manolas, de frailes, de contrabandistas y de corridas de toros, aunque en el fondo sienten una gran inclinación por todas estas cosas verdaderamente nacionales y tan características”

“Si yo fuese un poco millonario, una de mis fantasías sería hacer un duplicado del Patio de los Leones en uno de nuestros parques”.

Voyage en Espagne. Théophile Gautier. 1ª edición. París, 1840.

El impacto de la fotografía en la sociedad española del siglo XIX. Juan Naranjo.

En La fotografía en España en el siglo XIX. Juan Naranjo (comisario). Fundación “La Caixa”. Barcelona, 2003. Pág. 17.

16. Los viajeros incluyen un daguerrotipo en su equipaje. Durante su recorrido por España, Théophile Gautier llevaba una cámara. Relata cómo en Vitoria “donde registraron minuciosamente nuestros baúles, nuestro daguerrotipo sobre todo inquietaba mucho a los buenos aduaneros; se acercaban con infinitas precauciones y como gentes que temen saltar en el aire: creo que lo consideraban como una máquina eléctrica; nos abstuvimos de desengañarles”

Voyage en Espagne. Théophile Gautier. 1ª edición. París, 1840. En *Historia de la fotografía.*

Marie-Loup Sougez. Cátedra. Madrid, 1999. Pág. 90.



ANÓNIMO. Fachada del Palacio del Infantado. Guadalajara, hacia 1880. Albúmina.

En este contexto cultural, la calotipia y el colodión húmedo serán los procedimientos más habituales utilizados por el fotógrafo para mostrar la realidad en sus múltiples facetas: retrato, paisaje urbano, arquitectura monumental y paisaje natural. Efectivamente, como alternativa al daguerrotipo aparece un nuevo procedimiento que había sido patentado en 1841 por el científico británico William Henry Fox Talbot: el talbotipo o calotipo¹⁷. Frente al carácter único y no multiplicable de la imagen daguerriana, el calotipo permitía hacer copias fotográficas a partir del negativo de papel original, lo que sentaba las bases de la fotografía moderna.

¿Qué movía a esta gente para venir a España? Hubo de todo: aventureros y oportunistas, viajeros románticos, diletantes y fotógrafos profesionales guiados por el afán de documentar la imagen de España desde una perspectiva rigurosa y científica. La nómina sería larga, pero baste citar en primer lugar a Charles Clifford, amén de otros como C.G. Wheelhouse, E.K. Tenison, Gustave de Beaucorps, Jacob A. Lorent, Francisco de Leygonier, William Atkinson y el vizconde de Vigier, entre los más destacados.

Conocemos bien tanto la peripecia de los calotipistas como la de los pioneros del negativo de cristal al colodión (colodión húmedo) en sus desplazamientos por España: los caminos eran infernales, la orografía accidentada y el material necesario

17. El procedimiento consistía en empapar hojas de papel en nitrato de plata y yoduro de potasio para su exposición a la luz; después era revelado con nitrato de plata y ácido gálico. Se fijaba con bromuro de potasio e hiposulfito de sodio, hasta conseguir un negativo de papel listo para obtener positivos por contacto con otro papel, mediante ennegrecimiento directo por la acción de la luz.

para la práctica fotográfica todavía pesado y voluminoso, como nos detalla Clifford en 1862¹⁸. El fotógrafo británico nos ha dejado espléndidas imágenes del territorio español realizadas al calotipo¹⁹, técnica que llegó a dominar magistralmente. En Clifford se percibe además un interés especial por el patrimonio artístico de España y una preocupación intelectual por su preservación, lo que lo aleja de la tradicional imagen del fotógrafo diletante²⁰. En efecto, no abundan las escenas pintorescas en favor de la arquitectura monumental, a la que Clifford sabe dotar de empaque y solemnidad e incluso, a veces, de un halo de misterio²¹.

A pesar de que Clifford abandonó la práctica de la calotipia hacia la primavera de 1855 en favor del negativo en placa de cristal al colodión, sus calotipos se cuentan entre los mejores realizados hasta ese momento en España.

Podemos concluir diciendo que la calotipia supo crear una estética propia y personal, pues aunque sus imágenes no podían competir en nitidez y realismo con los daguerrotipos, su textura difuminada conectaba adecuadamente con los ideales estéticos del Romanticismo.

4. LA ESPAÑA DE ISABEL II: FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD

La aplicación del colodión húmedo²², emulsión empleada desde 1851 para la obtención de fotografías y que tendrá vigencia hasta la década de 1880, supuso la

18. "Los problemas que encuentra un fotógrafo en su trabajo no son pocos viajando por un país como España en el que se desconocen las comodidades del transporte; en el que las temperaturas llegan a alcanzar hasta los cuarenta grados a la sombra, en el que el agua es tan difícil de encontrar como en el mismísimo desierto del Sahara, y en el que, debido a la extrema sequedad del suelo, el polvo es la regla y no la excepción. Añádase a esto el hecho de que por imperativo del considerable tamaño de las fotografías [Clifford trabajaba ya con negativos de cristal de más de 30 x 40 cm] el equipo debe ser necesariamente grande, y puede pesar hasta trescientos kilos... Con esta impedimenta debidamente equilibrada y sujeta a lomos de mulas y basta nuestra animosa persona cargada de similar manera, iniciamos nuestras diarias expediciones a las cuatro de la mañana. Imagínense ustedes nuestra desesperación y desasosiego a cada tropiezo de estos orejudos animales, que amenazaban con destruir nuestras frágiles lentes, placas y cubetas."

A Photographic Scramble Through Spain, publicado sin fecha, aunque debió ser escrito en 1862.

En *Historia de la fotografía en España*. Publio López Mondéjar. Lunwerg.

Barcelona, 1997. Págs. 29-30.

19. Salamanca, Segovia, Burgos, Valladolid, Zamora, León, Oviedo, Madrid, Toledo, Sevilla y Granada se cuentan entre las ciudades fotografiadas por Clifford utilizando negativos de papel.

20. Al principio de su *Scramble*, Clifford no se muerde la lengua al hablar de lo que considera que es su tarea:

"Ha sido el objetivo del autor, a lo largo de su extenso viaje por España el de seleccionar para su ilustración temas históricamente interesantes y tales que sirvan de recuerdos de una época en que este reino, favorecido por la naturaleza, influía en los destinos de casi todo el mundo descubierto hasta entonces; recuerdos que, debido a los vaivenes políticos que ha sufrido el país, y que los sufre hasta hoy, y debido a una triste apatía y falta de interés por su conservación, vienen a ser cada día más escasos, hecho que es muy de lamentar; puesto que muchos de aquellos servían de bits en la corriente de acontecimientos históricos que influían en los destinos del globo como entonces lo conocíamos".

Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II. Lee Fontanella.

Ediciones El Viso. Madrid, 1999. Pág. 41.

21. La fotografía titulada *Oviedo. San Miguel de Lillo*, del año 1854, aparece envuelta en una sutil y poética neblina. Y la que lleva por título *Segovia. Calle con el Acueducto al fondo*, del año 1853, plantea un ambiente sombrío, desolado e inquietante

22. El colodión húmedo era una emulsión formada por una mezcla de algodón-pólvora (píroxilina o nitrocelulosa), alcohol y éter. El proceso exigía preparar la placa y revelarla en el momento mismo de la toma (aún húmeda), antes de que se secase. Pese a esta dificultad el colodión húmedo supuso un enorme

desaparición efectiva de daguerrotipos y calotipos, procedimientos habituales hasta esa fecha.

Durante los últimos quince años del reinado de Isabel II, destacados fotógrafos nacionales y extranjeros utilizan la fotografía como vehículo de propaganda política al servicio de la Monarquía, que promueve el desarrollo de las infraestructuras y la modernización de España a través de un ambicioso programa de obras públicas. En relación con este hecho, Daniel Canogar ha puesto de relieve la importancia del “paisaje industrial fotográfico”, que quiso afirmar su fe en el progreso tecnológico y mostrar los complejos cambios que se estaban dando en la España de mediados del siglo XIX²³.

Esta concepción, tan moderna en esa época, anticipa el culto que algunas vanguardias artísticas del siglo XX rindieron a la estética de la era industrial y que aún hoy sigue plenamente vigente.

Los fotógrafos que mejor documentaron estos años de profundos cambios en el paisaje natural y urbano fueron Ch. Clifford (1821-1863) y J. Laurent (1816-¿1892?), dos “águilas” de la fotografía técnica e ingenieril.

Clifford trabajó al servicio de la reina Isabel II, a la que acompañó en varios de sus viajes oficiales por España. Entre su producción fotográfica de esos años destaca el álbum que recoge el itinerario y desarrollo de las obras de construcción del Canal de Isabel II, que debía abastecer de agua a Madrid (1855-1856). Imágenes excelentes, aunque con una clara intención propagandística.

Otro enfoque tienen las fotos tomadas en 1857 que muestran los intensos cambios en la trama urbana de Madrid, concretamente la profunda remodelación de la Puerta del Sol. Como ha probado Lee Fontanella, Clifford debió acometer este trabajo casi “fotoperiodístico” con gran entusiasmo, fascinado por un Madrid que desaparecía y otro moderno que nacía ante sus ojos²⁴.

avance por la velocidad y estabilidad de la emulsión, de modo que el tiempo de exposición se redujo a escasos segundos. Su composición entraba en la preparación de los ambrotipos, ferrotipos y panotipos.

Diccionario Espasa. Fotografía. Juan M. Sánchez Vigil (dir.). Madrid, 2002. Pág. 170.

Diccionario de historia de la fotografía. Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo.

Cátedra. Madrid, 2003. Págs. 116-117.

23. “A través del género del paisaje, diversos fotógrafos españoles [y extranjeros] del siglo XIX intentaron mostrar los complejos cambios que estaban ocurriendo a su alrededor. Sus fotografías se convierten en un puente entre el pasado y el futuro, y encierran las contradicciones sociales de una época en profunda transición. La estética de lo “sublime tecnológico” permitió una convivencia simultánea de dos pulsiones contradictorias: por un lado la nostalgia por el pasado y, por otro, la esperanza de la mejora de vida que prometía el progreso tecnológico futuro. Así, Clifford, Laurent y Spreafico no rechazaron el pictorialismo romántico, sino que lo adaptaron a las nuevas realidades del país y crearon una nueva modalidad fotográfica, la del paisaje industrial, que incluso en nuestros días sigue teniendo una gran vigencia”.

Puentes, trenes y gitanos: el paisaje industrial fotográfico en la España del siglo XIX. Daniel Canogar

En *La fotografía en España en el siglo XIX.* Juan Naranjo (comisario). Fundación “La Caixa”.

Barcelona, 2003. Pág. 38.

24. “En tales circunstancias, ¿cómo no iban a haberle entusiasmado a Clifford las reformas de la Puerta del Sol, la zona de la ciudad que a él mismo le servía de lugar de residencia y trabajo y que, según todos los indicios fotográficos, debía de estar muy en consonancia con lo que se hacía en otras capitales como París? [...] En la Puerta del Sol la destrucción y reconstrucción se realizaron expresamente con objeto de convertir Madrid en una ciudad moderna, como iba siendo París”.

Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II. Lee Fontanella.

Ediciones El Viso. Madrid, 1999. Págs. 82 y 87.

El fotógrafo J. Laurent nos ha dejado uno de los legados fotográficos que mejor documentan la España de la segunda mitad del siglo XIX. Por lo que respecta a las obras públicas, su asociación con el fotógrafo José Martínez Sánchez²⁵ entre 1858 y 1867 produjo numerosas imágenes que muestran la preocupación de la Corona por modernizar los transportes y las comunicaciones: carreteras, líneas ferroviarias, puertos, faros y puentes de nueva construcción certifican la magnitud de la empresa respaldada por la monarquía de Isabel II.

La importancia de Laurent estriba, además, en haber convertido la práctica fotográfica en una empresa comercial que abarcaba otras facetas como la galería de retratos (políticos, juristas, escritores, artistas, tipos populares, etc.) y un ingente material documental sobre paisaje, arquitectura monumental y ciudades españolas. También merece ser mencionado el fotógrafo toledano Casiano Alguacil (1832-1914), cuya obra tiene ciertas analogías con la de J. Laurent en cuanto a sus inquietudes culturales e indudable proyección comercial.

Casiano Alguacil inició en 1866 su proyecto *Museo Fotográfico. Monumentos Artísticos de España*, editado en láminas sueltas acompañadas de un texto explicativo. Estas imágenes de gran formato (22 x 18 cm) y excelente calidad intentaban reunir los monumentos más destacados del arte español y difundir su imagen. El proyecto quedó inacabado dada la envergadura de la empresa, y Alguacil dedicó el resto de su vida profesional a retratar los más variados rincones y tipos toledanos con un toque delicado e intimista.

Otro notable fotógrafo fue el alavés Martínez de Hebert (1840-circa 1895), retratista al servicio de la Casa Real y artista polifacético, pues se interesó por la fotografía industrial²⁶ y, en la senda comercial de J. Laurent y C. Alguacil, elaboró el álbum *Salamanca artística y monumental*, con numerosas vistas de la ciudad y sus afueras.

Tampoco podemos olvidar la valiosa aportación de profesionales como el ingeniero británico William Atkinson (1825-1907), que hizo fotos del nuevo ferrocarril trazado entre Alar del Rey y Reinosa en los años de 1850 a 1860²⁷. O el italiano José Spreafico (1832/33-circa 1880) establecido en Málaga a principios de la década de 1860, que fotografió las obras de la línea férrea Córdoba-Málaga en 1867²⁸.

25. José Martínez Sánchez (1808-1874), fotógrafo de enorme calidad, realizó miles de retratos en su estudio madrileño de la Puerta del Sol; siendo suyas todas las imágenes de obras públicas obtenidas durante la campaña de 1866-1867 en el este de la península.

La fotografía en la España de Laurent. Carlos Teixidor Cadenas. En *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. F. J. Rodríguez Lázaro y J. M. Tordesillas Coronado.

E.T.S. de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Ciudad Real, 2003. Pág. 19

26. Hay una foto de Martínez de Hebert que muestra el montaje de la armadura metálica de la estación de Delicias (construida por Eiffel) en Madrid; data de 1879 y es un buen ejemplo de la sensibilidad moderna del fotógrafo. La estructura metálica y los obreros que trabajan en las alturas se recortan con gran nitidez sobre un cielo neutro reforzando los valores formales de la imagen.

27. Durante la construcción de la línea entre Alar del Rey y Reinosa, Atkinson no sólo documentó los temas relacionados con el ferrocarril, sino que captó vistas, paisajes, edificios y tipos, la mayoría con aparato estereoscópico.

Gerardo Kurtz indica que su trabajo se encuadra "en un ejercicio de fotografía viajera con un equipo portátil, un raro exponente del temprano reportaje".

Diccionario Espasa. Fotografía. Juan M. Sánchez Vigil (dir.). Madrid, 2002. Pág. 47

28. Spreafico tiene un "sello de marca" inconfundible que consiste en darle protagonismo en sus fotos a la máquina locomotora, delante de la cual coloca, en actitud de posar, a los propios empleados ferroviarios.

Gracias a estos pioneros de la fotografía técnica e industrial que documentaron las transformaciones impulsadas por la burguesía liberal y respaldadas por la Corona, España es uno de los países que mejor archivo de imágenes conserva sobre su proceso de cambio y modernización a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

5. LA POPULARIZACIÓN DEL RETRATO

Desde su presentación oficial en 1839 la fotografía se había aplicado preferentemente al retrato, que desde ese momento se convirtió en un elemento de prestigio y diferenciación social. El daguerrotipo todavía no permitía el acceso de las capas populares a la fotografía, dado su carácter de imagen única y no multiplicable. Pero la temprana aplicación del colodión húmedo, a partir de 1851, iba a suponer la aparición de ambrotipos (sobre placa de cristal), ferrotipos (sobre una chapa de hojalata) y panotipos (sobre un trozo de hule, tela u otros tejidos). Estos variados formatos realizados sobre materiales más humildes abaratarán el precio del retrato de manera notable, convirtiéndolo en el género más popular y de mayor difusión.

Como indica acertadamente Alberto Manguel: "..., *la fotografía pronto se convirtió en la principal fuente de imágenes de nuestra sociedad y conquistó el espacio y el tiempo [...]. La fotografía democratizó la realidad*"²⁹.

No obstante, la auténtica popularización del retrato se va a dar con la aparición del formato *carte-de-visite* o tarjeta de visita³⁰, patentado por el fotógrafo francés A.A.E. Disdéri (1819-1890) en 1854; el método se difundió con una rapidez inusitada y supuso una verdadera revolución social, por cuanto hacía realidad el derecho de las clases trabajadoras a poseer su propia imagen por un módico precio³¹.

Además, la tarjeta de visita acercó el rostro de los personajes famosos al pueblo llano: reyes, políticos, escritores, artistas e intelectuales pasaron a formar parte de colecciones particulares, recopiladas en los llamados *álbumes de celebridades*.

Además, revela sus dotes de excelente fotógrafo con un concepto sorprendentemente moderno de la imagen. Baste como ejemplo de lo que digo la foto *Puente de la falla del túnel o Viaducto del Chorro*, de 1867. El protagonismo que adquiere la estructura metálica, cuya diagonal muestra un perfecto manejo del encuadre, se recorta sobre el farallón rocoso del fondo.

Al mismo tiempo, el puente proyecta sobre el abismo unas sombras caprichosas, desmadejadas y extrañas. La toma en contrapicado refuerza la imagen del viaducto como un icono de la era industrial y muestra la fe en el progreso técnico y en la capacidad del ser humano por dominar una naturaleza salvaje.

29. *Leer imágenes*. Alberto Manguel. Alianza Editorial. Madrid, 2002. Pág. 94.

30. La tarjeta de visita es una fotografía obtenida a partir de un negativo sobre placa de cristal al colodión húmedo. El positivo es sobre papel a la albúmina. Mediante una cámara especial de cuatro, seis y hasta ocho objetivos, se obtenían sendas vistas, pero en una sola placa. El formato de la imagen es de 58 x 94 mm y se presenta pegada en una cartulina de 63 x 102 mm.

Diccionario Espasa. Fotografía. Juan M. Sánchez Vigil (dir.). Madrid, 2002. Págs. 139-140.

Diccionario de historia de la fotografía. Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo. Cátedra. Madrid, 2003. Págs. 99.

31. "Gracias a ese cambio radical de formato y precios, Disdéri logró la popularidad definitiva de la fotografía. Esos retratos que hasta ahora quedaban reservados a la nobleza y a la burguesía rica se volvieron accesibles para quienes vivían con menos holgura [...]. El aparato fotográfico había democratizado el retrato de manera definitiva. Ante la cámara, artistas, sabios, hombres de estado, funcionarios y modestos empleados, todos son iguales".

La fotografía como documento social. Gisèle Freund. Gustavo Gili. Barcelona, 1993. Págs. 57-58.



A. KEN. Retrato de D. Joaquín Francisco Pacheco. París, hacia 1860. Tarjeta de visita. Albúmina sobre cartulina.

También se popularizó el álbum familiar³², específicamente realizado para colocar las *cartes-de-visite* en sus correspondientes paspartús, lo que posibilitaba la visión conjunta y el intercambio de imágenes entre amigos y familiares.

32. "Todo álbum es colocado bajo el signo de la necesidad de una memoria homogénea, despejada de aquello que pueda perturbarla o inquietarla. Las fotos de familia –y más aún los álbumes de fotos de familia– no cumplen la función de crear imágenes que sustituyan a los recuerdos. Están destinados a favorecer el borrado de ciertos recuerdos para destacar otros [...]. Pero un álbum de familia no sólo es el espejo de una memoria ya constituida. Es también un lugar de familiarización e introyección progresiva de los recuerdos asociados a las imágenes que contiene".

El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente. Serge Tisseron.
Ediciones Universidad de Salamanca. 2000. Pág. 133.



Reverso del mismo retrato con el escudo y la firma de A. Ken. París, hacia 1860.

A veces, estas fotografías aportan información añadida al valor de la propia imagen y del reverso, donde suele aparecer el nombre del fotógrafo. Es el caso de una *carte-de-visite* de mi colección que muestra el retrato de D. Joaquín Francisco Pacheco, realizado por A. Ken en París. El reverso de la foto, manuscrito a pluma, dice lo siguiente: “D. Joaquín Francisco Pacheco. Falleció del cólera en Setiembre de 1865”. Detalle éste en torno a su óbito quizás hasta ahora desconocido y que adquiere cierto interés dada la relevancia pública del personaje³³.

Así pues, la multiplicación de gabinetes fotográficos por todo el país y el afán de coleccionismo convirtieron a la fotografía en un fenómeno de masas a partir de la década de 1860. Uno de los estudios profesionales de mayor importancia fue el del fotógrafo José Martínez Sánchez (1808-1874), primero en Valencia y más tarde en Madrid, donde se afincó definitivamente. Su activa relación con políticos, artistas e intelectuales se plasmó en miles de retratos que con toda probabilidad pasaron a

33. Joaquín Francisco Pacheco y Gutiérrez Calderón (1808-1865) lideró la fracción “puritana” del Partido Moderado y en 1847 fue llamado por la reina Isabel II para formar gobierno. Político destacado, embajador y eminente jurista fue académico de número de las RR.AA. de Historia, Lengua Española, Bellas Artes de San Fernando, Ciencias Morales y Políticas, y Legislación y Jurisprudencia.

Pensamiento político en la España Contemporánea. J. Antón y M. Caminal. Teide. Madrid, 1992. Págs. 181-182.

integrar la famosa *Colección Manuel Castellano*³⁴, depositada en la Biblioteca Nacional. Abarcan, en su mayoría, el periodo comprendido entre 1855 y 1875; la mayor parte se presentan bajo el formato de *carte-de-visite*, integrando 17 álbumes pequeños; 783 retratos de gran tamaño (24 x 30 cm, aproximadamente) se agrupan en cinco grandes álbumes, y son atribuibles en su mayoría a José Martínez Sánchez³⁵.

Otros famosos establecimientos fotográficos, como el de J. Laurent, en la “Carrera de San Gerónimo, 39, MADRID” se anunciaban en la prensa ofreciendo sus retratos de personalidades: “25 RETRATOS A ESCOJER [sic] POR 100 REALES VELLON”³⁶.

Esta explotación comercial de los archivos fotográficos fue practicada por profesionales tan cualificados como Luis Rovira que, como consecuencia de los acontecimientos revolucionarios de septiembre de 1868, editó al año siguiente 64 fotografías ovales de 118 x 94 mm pegadas sobre láminas litografiadas con el título de *Galería de representantes de la nación*³⁷.

Algo similar hizo Manuel Prieto y Prieto, que en 1869 publicó la biografía y el retrato de 86 diputados de las Cortes Constituyentes de 1869 (obra del fotógrafo J. Suárez) en formato ovalado, de 131 x 102 mm, montados sobre láminas litografiadas³⁸.

Pero fue, sin duda, Eusebio Juliá (1826-1895) quien con mayor éxito popularizó estos repertorios fotográficos. En su estudio de la madrileña calle del Príncipe retrató durante años a políticos, artistas, escritores y otros intelectuales de su época. Y sobre la base del enorme archivo que había reunido, editó un *Almanaque* anual como reclamo publicitario de su actividad profesional y, a la vez, catálogo de retratos de personalidades³⁹. En resumen: “El gabinete fotográfico de retratos se convierte desde entonces en un elemento más del paisaje urbano que sobrevivirá hasta muy re-

34. “Unas 18 000 fotografías configuran la colección [...]. Tanto desde el punto de vista artístico, documental o histórico las fotografías son excelentes [...]. Los retratos son ya por su amplitud un registro espectacular en el que se recogen personalidades de la época y además gran cantidad de personas de la vida cotidiana, comerciantes, profesionales, esposas y familiares de personalidades y gran cantidad de personajes anónimos”.

150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Gerardo Kurtz e Isabel Ortega.

Ediciones El Viso. Madrid, 1989. Pág. 187.

35. La mayoría de estos retratos, realizados entre 1853 y 1861, son “verdaderas obras maestras del retrato fotográfico de una increíblemente bella factura, en nada parecidos a los casi toscos retratos comerciales habituales de la época. Ponen de manifiesto estos magníficos retratos hasta qué punto está desarrollado artísticamente el retrato en papel en España en estas fechas. Muchos de estos retratos [...] son sin duda una de las muestras más sobresalientes del retratismo fotográfico español”.

Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España.

Gerardo Kurtz. En *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. J.M. Sánchez Vigil (coord.)

Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLVII. Espasa Calpe. Madrid, 2001. Págs. 151-153.

36. *Ibidem*. Pág. 156.

37. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Gerardo Kurtz e Isabel Ortega. Ediciones El Viso. Madrid, 1989. Págs. 113-114.

38. “*La Asamblea Constituyente de 1869. Biografía de todos los representantes de la Nación, con un prólogo y bajo la dirección del reputado escritor liberal y conocido periodista D. Ángel Fernández de los Ríos, redactadas por D. Manuel Prieto y Prieto y otros distinguidos escritores, ilustradas con los retratos en fotografía de los señores diputados*”. Madrid, imprenta de Tomás y Rey y compañía. 1869.

Ibidem. Págs. 121-122.

39. Eusebio Juliá se anunciaba hacia 1855 como el “*editor de la galería de españoles célebres*”.

La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI. J.M. Sánchez Vigil (coord.). Summa Artis.

Historia General del Arte. Vol. XLVII. Espasa Calpe. Madrid, 2001. Pág. 159.

cientemente con pocas modificaciones estructurales que no fueran las directamente derivadas de los cambios técnicos generales y sociales⁴⁰.

6. LA FOTOGRAFÍA DE ACTUALIDAD Y EL FOTOPERIODISMO DE GUERRA

La fotografía de actualidad se convirtió en una valiosa fuente de información sobre los acontecimientos más relevantes del país. Fueron varios los fotógrafos que documentaron las obras de demolición, ampliación y remodelación urbana de la Puerta del Sol de Madrid. Al reportaje que hizo Clifford en 1857 hay que añadir las fotos de Ángel Alonso Martínez (1825-1868) y alguna que otra de autoría anónima, como la que muestra el desfile de un batallón militar, entre solares y medianerías vistas, en 1858.

El Conde de Lipa (activo hacia 1847-1870), fotógrafo de origen polaco y uno de los pioneros del daguerrotipo en España, captó unas de las mejores imágenes del acontecer oficial: la *Vista de la colocación de la primera piedra para el edificio de la Biblioteca y Museo Nacional en el instante en que SS.MM. y SS. Ministros firman el Acta*, fechada en Madrid en 1866. Una vez más, se destacaba el papel de la Monarquía como mecenas de la cultura y de las artes⁴¹.

Pero la aportación más novedosa en el campo del fotorreportaje se debe a la fructífera colaboración entre el mejicano Antonio Cosmes (activo en los años 1850) y José Martínez Sánchez, que documentaron la llegada de la reina Isabel II al puerto de El Grao de Valencia en 1858, a través de una serie de fotografías tomadas con bastante espontaneidad, algunas casi instantáneas.

Una variante de esta actividad fue el fotoperiodismo de guerra, que cubrió con sus cámaras los diversos conflictos en los que se vio envuelta España durante la segunda mitad del siglo XIX. Entre estos “artilleros del colodión”⁴² está Enrique Facio, que hizo un reportaje fotográfico en Marruecos durante la guerra contra los rifeños (1859-1860). Sus fotos, además de un gran valor histórico, sirvieron para ilustrar el libro de Pedro Antonio de Alarcón *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860)⁴³.

Ch. Monney fue quien mejor documentó el sitio de Bilbao por las tropas carlistas durante los primeros meses de 1874; y José Rodrigo hizo un reportaje muy interesante en Cartagena durante la insurrección cantonal de 1873, mostrando los devastadores efectos de los bombardeos sobre la ciudad.

40. Ibidem. Pág. 159.

41. “El acontecimiento contó con la presidencia de la familia real y el gobierno en pleno, y levantó una enorme expectación entre el numeroso público asistente. El acto oficial fue también registrado por la cámara de Gonzalo Langa, en tres “instantáneas” que captan el momento de la lectura del acta, de la colocación de la primera piedra y del solar antes de la llegada de los reyes”.

Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II. Carlos Dardé Morales (comisario).

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Ediciones El Viso. Madrid, 2004. Pág. 386.

42. Este nombre se aplicó a los fotógrafos que utilizaban el procedimiento del colodión húmedo en cualquier escenario de guerra, ya se tratase del conflicto hispano-marroquí, las guerras carlistas o la insurrección cantonal.

Las Guerras Carlistas en la fotografía. Juanxto Egaña.

En *Las Guerras Carlistas*. Alfonso Bullón de Mendoza (comisario). Ministerio de Cultura. Madrid, 2004. Págs. 101-115.

43. *Diccionario de historia de la fotografía*. Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo. Cátedra. Madrid, 2003. Págs. 165-166.



F. MARTÍN. Grupo de militares españoles. Isla de Isabel II. Chafarinas, hacia 1877. Albúmina sobre cartulina.

Ya en la época del gelatino-bromuro⁴⁴, donde la captación de la instantánea se había conseguido mediante la anhelada placa seca, fotógrafos como Juan Comba, L. Levy, A. Esplugas o J. Beauchy, dieron testimonio gráfico de acontecimientos tan dispares como el incendio del Alcázar de Toledo (9 de enero de 1887), la salida de la diligencia bajo el acueducto de Segovia (hacia 1888), la ejecución de Isidro Montpar (Barcelona, 1892), o una corrida de toros en Sevilla (hacia 1895).

Esto nos indica que a finales del siglo XIX la fotografía de actualidad se había convertido en un medio de comunicación habitual a través de la prensa gráfica.

7. EL RETRATO ÁULICO: LA IMAGEN DEL PODER

Si tomamos como punto de partida el excelente daguerrotipo coloreado mostrando el retrato del general carlista Ramón Cabrera (William Edward Kilburn, Londres, hacia 1850), podemos afirmar que fueron numerosísimos los políticos y militares cuyos rostros quedaron inmortalizados ante los más prestigiosos fotógrafos de la época.

Algunas fotografías de grupo han quedado como documento gráfico de las élites políticas que ostentaban el poder o intentaban acceder a él. Por ejemplo, la imagen colectiva del Comité Central del Partido Progresista (anónimo, hacia 1863); o la del Gobierno Provisional constituido tras el triunfo de la Revolución de septiembre de 1868 (J. Laurent, octubre de ese mismo año).

44. Emulsión inventada por Richard Leach Maddox en 1871, comercializada desde 1874 y difundida de modo masivo a partir de 1880. El procedimiento consistía en recubrir la placa de vidrio con una solución de bromuro de plata, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata. Se había conseguido la deseada placa seca, de mayor sensibilidad, que simplificaba enormemente el trabajo del fotógrafo.



J. LAURENT. Retrato de Isabel II. Madrid, hacia 1860. Tarjeta de visita. Albúmina sobre cartulina.

Pero lo que mejor define estos años centrales del siglo XIX es el retrato áulico en torno a la Corte, que tiene su referente icónico en la reina Isabel II y su entorno familiar. No tenemos constancia de que la soberana fuera retratada al daguerrotipo, aunque lo más probable es que se le hicieran algunos; al menos durante la década de 1840 a 1850, cuando Isabel es proclamada mayor de edad (1843) y accede al trono. Quizás alguna de estas valiosas piezas partieran con su dueña hacia el exilio parisino en 1868 y una vez allí, se perdiera su rastro para siempre. De momento, nos quedamos sin poder satisfacer nuestra curiosidad por conocer cómo fue la imagen de la reina durante su adolescencia y primera juventud.

No parece casual que sea a partir de 1860, momento en el que la figura de Isabel II comienza a ser criticada en el exterior y contestada dentro del país, cuando los fotógrafos más prestigiosos se dediquen a plasmar su imagen en un registro que va desde la adulación cortesana hasta el retrato realista y objetivo.

En cualquier caso, se intentaba utilizar la imagen de la reina como vehículo de propaganda política, humanizando su figura ante la mayoría de los españoles. Los fotógrafos que supieron retratarla con mayor naturalidad fueron el infante D. Sebastián Gabriel de Borbón y de Braganza (1811-1875) y A. Alonso Martínez. El primero de ellos abrió gabinete fotográfico en Madrid y retrató a la familia real a partir de 1860. Sus imágenes de Isabel II son sencillas, directas y desprovistas de boato. La reina viste con elegancia y sin ostentación; aparece sentada, en actitud pensativa y su mirada transmite una intensa melancolía. Estos retratos, que podríamos calificar de psicológicos, se fechan hacia 1865, son de una gran sinceridad y, en mi opinión, los que mejor reflejan aspectos íntimos de su personalidad.

Dada la amplia cultura artística del infante D. Sebastián Gabriel (llegó a reunir una de las mayores colecciones pictóricas de la España decimonónica) sería verosímil relacionar estos retratos con la pintura española del Romanticismo; en concreto con Federico de Madrazo (1815-1894), cuya magistral paleta se especializó en el género del retrato⁴⁵. La composición y el encuadre elegidos por el infante D. Sebastián para los retratos de Isabel II recuerdan a otros análogos pintados por Madrazo, como el delicioso retrato de la condesa de Vilches (óleo sobre lienzo; Madrid, 1853), pleno de gracia, delicadeza y refinamiento.

Similar escenografía dentro de la estética romántica y del retrato burgués de mediados del siglo XIX utiliza A. Alonso Martínez, cuyo retrato (formato oval, hacia 1860) de la soberana leyendo en actitud informal y distendida, refuerza esta imagen de sencillez, humanidad e intimismo que se quiere transmitir al pueblo. Aquí, Isabel II parece esbozar una leve sonrisa mientras dirige su mirada al libro abierto. El respaldo del asiento está desenfocado, en contraste con la nitidez concentrada en la figura regia. El fondo es neutro, para que nada distraiga nuestra mirada; la reina no posa para el fotógrafo, absorta como está en la lectura, sino que ha sido sorprendida por nosotros, mirones privilegiados, en su privacidad. Alonso Martínez ha huido de toda afectación para capturar un instante “velazqueño”: Isabel leyendo en la soledad y el silencio de su gabinete⁴⁶.

También Disdéri explota la faceta humana y maternal de Isabel II, retratada junto al Príncipe de Asturias y la infanta Isabel (*carte-de-visite*, hacia 1860), todavía niños. De nuevo la lectura concita toda la atención del grupo familiar, que parece

45. “Ante su caballete posó prácticamente toda la alta sociedad madrileña: desde la reina Isabel hasta los principales políticos, militares, intelectuales y burgueses, fueron efigiados por este artista”.

El arte en la España del siglo XIX. Enrique Valdivieso.

En *Historia del Arte Español*. Vol IX. *La época de las revoluciones. De Goya a la Modernidad*.

Joan Sureda (dir.). Planeta-Lunwerg, Barcelona, 1996. Pág. 101.

46. “Con esta toma el fotógrafo consigue una imagen informal de la reina, debido por un lado a la relativa sencillez de la pose, en actitud de lectura ante un libro y, por otro, a la ausencia de la indumentaria accesoría que se solía encontrar en los gabinetes fotográficos de la época (cortinajes, forillos, columnas, etc.). También es significativo que la reina esté representada no con el atuendo cortesano, sino con un traje de espolín de seda claro y mantilla de encaje sobre los hombros. Todos estos elementos hacen de él un retrato sencillo e íntimo, alejado de la protocolaria elegancia del retrato oficial”.

Ficha catalográfica de Reyes Utrera Gómez en *La fotografía en las colecciones reales*.

M. González Cristóbal; L. Ruiz Gómez y Marie-Loup Sougez. Patrimonio Nacional.

Fundación “La Caixa”. Madrid, 1999. Pág. 62.



P. MARTÍNEZ DE HEBERT. Retrato *post mortem* de anciana. Madrid, hacia 1880. Cabinet. Albúmina.

mostrarse ajeno al objetivo del fotógrafo; se intenta transmitir una imagen cálida y afectiva de la reina hacia sus hijos.

Otro enfoque totalmente distinto tienen las fotos realizadas por profesionales como Clifford, Laurent y P. Martínez de Hebert. Responden al modelo de retrato oficial y áulico, solemne y protocolario, de acuerdo con la visión mayestática heredada del Antiguo Régimen. No se quiere reflejar sólo el aspecto físico y la personalidad de la soberana, sino también el poder de la Corona como institución suprema del Estado. Son retratos de aparato, algo fríos y distantes, aunque de gran calidad técnica. En ellos, la reina posa para el fotógrafo consciente de que su imagen oficial transmite una serie de valores políticos e institucionales.

Ejemplo paradigmático de lo que decimos son sendos retratos realizados por Clifford a la reina Victoria de Inglaterra (14 de noviembre de 1861) y a la reina Isabel II de España (hacia 1862). En ellos, el encuadre y la composición son similares: retratadas de cuerpo entero, estáticas y ligeramente giradas hacia su izquierda para evitar la frontalidad, ambas soberanas coronadas y ricamente vestidas son la imagen misma de la Monarquía.

Tras el triunfo de la Revolución de 1868 y el forzoso exilio de Isabel II a París, otros prestigiosos fotógrafos tomaron el relevo; algunos españoles, como A. Barcia y F. Debas, pero la mayoría extranjeros, pues a partir de septiembre de 1868 ya no era conveniente ni “políticamente correcto” anunciarse como “*fotógrafo de S. M. la Reina*”.

La nómina de retratistas foráneos incluye a Franz Hanfstaengl, Lacombe & Lacroix, Paul Nadar y Marius Neyroud. A través de estos profesionales podemos seguir el proceso de madurez y envejecimiento de la reina derrocada.

Isabel II no gozó de un físico agraciado y con el paso de los años engordó de manera notable. No obstante, algunos retratos de juventud (en especial los realizados por el infante Sebastián Gabriel) reflejan una mirada dulce, expresiva y melancólica muy a tono con los ideales del Romanticismo. Esa misma mirada se mantiene en el magnífico retrato realizado por Neyroud en París en 1902⁴⁷. Isabel tiene 72 años y viste de riguroso negro. La ancianidad ha encorvado su cuerpo y dulcificado sus facciones. La muerte le llegará dos años más tarde. He elegido este postrer retrato de la reina como metáfora de un siglo que finaliza y otro que comienza.

En 1897 había muerto asesinado D. Antonio Cánovas del Castillo y en 1903 fallece D. Práxedes Mateo Sagasta. Con la desaparición de los dos políticos más destacados de la España de la Restauración y la muerte de la reina Isabel II en 1904, se cierra no sólo un intenso periodo político, sino el siglo más agitado y turbulento en la historia de España.

Sin la fotografía, nuestra fascinación por el siglo XIX español no sería la misma; tendríamos una visión desenfocada y carente de la riqueza que proporcionan las imágenes. El siglo XX asistirá, en el campo de la fotografía, a la expansión imparable del gelatino-bromuro, pero eso es ya otra historia.

47. “A los 72 años es Isabel II una anciana solitaria de pelo muy blanco, ojos dulces, aunque no tan expresivos como en otro tiempo, con el luto riguroso de una mujer que hace ya del negro su color habitual, encorvada, de paso lento y apoyada en su bastón”.

Ficha catalográfica de Reyes Utrera Gómez en *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*. Carlos Dardé Morales (comisario). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Ediciones El Viso. Madrid, 2004. Pág. 372.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- Alonso Martínez, Francisco: *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. CCG Ediciones. Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI). Ayuntamiento de Gerona. Biblioteca de la Imagen. Gerona, 2002.
- Anes y Alvarez de Castrillón, Gonzalo (coord.): *Economía, sociedad, política y cultura en la España de Isabel II*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2004.
- Argerich Fernández, Isabel; Gutiérrez Martínez, Ana y Nájera Colino, Purificación: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. Tomo I. Artistas plásticos*. Museo Municipal de Madrid. 2005.
- Balsells, David; Levenfeld, Rafael; Vallhonrat, Valentín (comisarios): *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra. Barcelona, 2004.
- Benet, Juan; López Mondéjar, Publio: *Charles Clifford (1819-1863). Vistas del Canal de Isabel II*. Canal de Isabel II. Madrid, 1998.
- Benito Goerlich, Daniel; Jerez Moliner, Felipe y Sánchez Muñoz, David (comisarios): *Arena numerosa. Colección de Fotografía Histórica de la Universidad de Valencia*. Fundación General de la Universidad de Valencia, 2006.
- Cabrera Pérez, Luis Alberto: *Guadalajara. El lápiz de la luz*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo, 2000.
- Calatayud Arinero, María Ángeles; Puig-Samper Mulero, Miguel Ángel: *Pacífico inédito. 1862-1866*. Lunweg. Barcelona, 1992.
- Castellanos, Paloma: *Diccionario Histórico de la fotografía*. Istmo. Madrid, 1999.
- Collado, Gloria; Díaz Aguado, César (et. al.): *J. Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*. Gloria Collado Guevara, editora. Madrid, 1996.
- Coloma Martín, Isidoro: *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986.
- Daguerre, Louis Jacques Mandé: *Historia y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y diorama. 1839* (ed. facsímil). Miquel Font, editor. Palma de Mallorca, 1991.
- Dardé Morales, Carlos (comisario): *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Ediciones El Viso. Madrid, 2004.
- Díaz Burgos, Juan Manuel: *La imagen rescatada: fotografía en la región de Murcia. 1863-1940*. CAM. Murcia, 2000.
- Domeño Martínez de Morentín, Asunción (directora): *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*. I Congreso Universitario sobre Fotografía Española (Pamplona, 25 al 27 de noviembre de 1999). Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Pamplona, 2002.
- Egaña, Juantxo. *Las Guerras Carlistas en la fotografía*: En *Las Guerras Carlistas*. Alfonso Bullón de Mendoza y Gómez de Valugera (comisario). Ministerio de Cultura. Ministerio de Defensa. Concejalía de las Artes de Madrid. Museo de la Ciudad. Madrid, 2004. (Págs. 101-115).
- Fernández Rivero, Juan A.: *Historia de la fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Miramar. Málaga, 1994.

Fernández Rivero, Juan A.: *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Miramar. Málaga, 2004.

Fontanella, Lee: *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Ediciones El Viso. Madrid 1999.

Fontanella, Lee: *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Ediciones El Viso. Madrid, 1981.

Fontanella, Lee; García Felguera, María de los Santos: *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Fundación Focus. Fondo de Cultura. Ediciones El Viso. Sevilla, 1994.

Fontanella, Lee; Kurtz, Gerardo: *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Ediciones El Viso. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, 1986.

Fontcuberta, Joan: *Notas sobre la fotografía española*. Apéndice en *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Beaumont Newhall. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

Formiguera, Pere; Ballsells, David (et. al.): *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Lunwerg. Barcelona, 2000.

Freund, Gisèle: *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona, 1993.

García Felguera, María de los Santos; Pérez Gallardo, Helena: *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Museo Nacional del Prado. Ediciones El Viso. Madrid, 2004.

Garófano Sánchez, Rafael: *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*. Unicaja, Obra Social y Cultural. Cádiz, 1993.

Garófano Sánchez, Rafael (coord.): *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Centro Andaluz de la Fotografía. Almería, 1998.

González Cristóbal, Margarita; Ruiz Gómez, Leticia; Sougez, Marie-Loup: *La fotografía en las colecciones reales*. Patrimonio Nacional. Fundación "La Caixa". Madrid, 1999.

González, Ricardo: *Burgos en la fotografía del siglo XIX*. Diario de Burgos, 2000.

González, Ricardo: *El asombro en la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*. Consorcio Salamanca 2002. Salamanca, 2002.

González, Ricardo: *Segovia en la fotografía del siglo XIX*, Doblón. Segovia, 1997.

Guerra de la Vega, Ramón: *Madrid. Historia de la Fotografía. Tomo I. La Época Antigua (1839-1900)*. Edición del autor. Madrid, 2003.

Herrera Navarro, Javier: *Fotografía y pintura en el siglo XIX*. Goya. Revista de Arte, nº 131. Madrid, 1976.

Huguet Chanzá, José; Aleixandre, José (et. al.): *Memoria de la luz: fotografía en la comunidad valenciana, 1839-1939*. Lunwerg. Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana. Barcelona-Valencia, 1992.

Laín Entralgo, Pedro; Albarracín, Agustín: *Santiago Ramón y Cajal*. Labor. Barcelona, 1982.

López Mondéjar, Publio: *Crónica de la luz*. Ediciones El Viso. Madrid, 1984.

López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía en España*. Lunwerg. Barcelona, 1997.

- López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Lunweg. Barcelona, 2005.
- López Mondéjar, Publio: *Madrid. Laberinto de memorias (Cien años de fotografía, 1839-1936)*. Caja Madrid. Lunweg. Madrid, 1999.
- López Mondéjar, Publio: *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha. 1839-1936*. Lunweg. Barcelona, 2005.
- López Mondéjar, Publio: *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Lunweg. Barcelona, 1999.
- Martos Causapé, José Félix: *La luz del tiempo. Cien años de fotografía en la Colección José Félix Martos Causapé. 1845-1950*. Diputación Provincial de Guadalajara. Servicio de Cultura. CEFIHGU. Guadalajara, 2006.
- Mulet, María José: *La fotografía en Mallorca (1839-1936)*. Lunweg. Barcelona, 2001.
- Muro, Matilde: *La fotografía en Extremadura: 1847-1951*. MEIAC. Badajoz, 2000.
- Nájera Colino, Purificación; Priego, Carmen y Gallego, Antonio: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. Tomo II. Artistas de la escena*. Museo Municipal de Madrid, 2006.
- Naranjo, Juan: *Otras miradas: fotografía y modernidad en el siglo XIX*. En *Historia de la fotografía en el siglo XIX en España: una revisión metodológica*. AA.VV. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. Pamplona, 2002.
- Ortega, Isabel; Kurtz, Gerardo (et. al.): *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos*. Ministerio de Cultura. Ediciones El Viso. Madrid, 1989.
- Piñar Samos, Javier: *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*. Caja General de Ahorros de Granada. Ayuntamiento de Granada, 1997.
- Pradillo y Esteban, Pedro José: *Guadalajara. Historia de la fotografía. 1853-1956*. Alvargómez, Gestión Inmobiliaria. Guadalajara, 2005.
- Pultz, John: *La fotografía y el cuerpo*. Akal. Madrid, 2003.
- Revenga, Luis; Rodríguez Salmones, Cristina (comisarios): *La fotografía en España hasta 1900*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1982.
- Riego, Bernardo: *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (antología de textos)*. CCG Ediciones. Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI). Ayuntamiento de Gerona. Biblioteca de la Imagen. Gerona, 2003.
- Riego, Bernardo: *La introducción de la fotografía en España: un reto cultural y científico*. CCG Ediciones. Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI). Ayuntamiento de Gerona. Biblioteca de la Imagen. Gerona, 2000.
- Rocandio, Jesús: *Cien años de fotografía en La Rioja*. Ibercaja. Logroño, 1992.
- Rodríguez Lázaro, Francisco Javier; Coronado Tordesillas, José María: *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Universidad de Castilla-La Mancha. E.T.S. de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Ciudad Real, 2003.
- Rubio Aragonés, Juan Carlos (comisario): *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Fundación Telefónica. Madrid, 2001.
- Ruiz Rojo, José Antonio; Martos Causapé, José Félix (comisarios): *Clifford en Guadalajara* (con textos de Lee Fontanella, José Félix Martos Causapé y José Anto-

nio Ruiz Rojo). Diputación Provincial de Guadalajara. Servicio de Cultura. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU). Guadalajara, 2004.

Sánchez Vigil Juan Miguel (dir.): *Diccionario Espasa. Fotografía*. Madrid, 2002.

Sánchez Vigil, Juan Miguel (coord.): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XLVII. Espasa-Calpe. Madrid, 2001.

Sougez, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*. Cátedra. Madrid, 1999.

Sougez, Marie-Loup; Pérez Gallardo, Helena: *Diccionario de historia de la fotografía*. Cátedra. Madrid, 2003.

Teixidor Cadenas, Carlos: *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina. 1839-1900*. Edición del autor. Madrid, 1999.

Teixidor Cadenas, Carlos; López Cobos, Fernando: *J. Laurent, I*. Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Madrid, 1983.

Tisseron, Serge: *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Universidad de Salamanca, 2000.

Vega, Carmelo: *La voz del fotógrafo. Textos y documentos para la historia de la fotografía en Canarias (1839-1939)*. Gobierno de Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Santa Cruz de Tenerife, 2000.

Yáñez Polo, M.A.; Ortiz, Luis; Holgado, J.M. (editores): *Historia de la Fotografía Española, 1839-1936*. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española. Sevilla. Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

Zugaza, Leopoldo (dir.): *Archivos de la Fotografía*. (6 vols.). Photomuseum. Argazki Euskal Museoa. Zarauz, 1995-1997.

AA.VV.: *J. Laurent y Cía. en Aragón. Fotografías. 1861-1877*. Diputación Provincial de Zaragoza, 1997.

AA.VV.: *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Ayuntamiento de Valencia, 2003.