

III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía

La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX

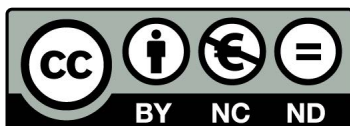
III Conference on Research in History of Photography

Stereoscopic or 3D photography, 19th and 20th centuries

José Antonio Hernández Latas (ed.)



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3936>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Entre el 23 y el 25 de octubre del año 2019 ha tenido lugar la tercera edición de las Jornadas de Investigación sobre Historia de la Fotografía, que nacieron en el 2015 con la idea de propiciar un foro de encuentro e intercambio en el que poner en común y dar difusión al creciente número de investigaciones en curso referidas al ámbito de la fotografía histórica.

El tema de trabajo común propuesto por el comité científico para estas III Jornadas ha sido «La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX». Un tema que viene suscitando un gran interés por parte de los investigadores especializados y que, sin embargo, nunca antes había sido objeto específico de estudio por parte de unas conferencias, jornadas o congreso en nuestro país.

En el interior de la Sala Azul del histórico Palacio de Sástago ha transcurrido esta nueva edición de las Jornadas. Un encuentro memorable a decir de los investigadores participantes, que también lo ha sido para sus organizadores. Y en el que pudimos disfrutar de la proyección de numerosas presentaciones en 3D, que deleitaron al público asistente. Un hito sin precedentes para un evento de carácter científico y académico como el nuestro.

Fueron, en definitiva, tres días para el reencuentro e intercambio entre investigadores y para la puesta en marcha de iniciativas que estamos seguros germinarán en futuros proyectos de colaboración. Un total de seis ponencias y treinta y dos comunicaciones conformaron un programa que ha contado con el aprecio de investigadores y asistentes en general, y que ha contribuido a internacionalizar nuestras jornadas, en esta su tercera edición.

**III Jornadas sobre Investigación en
Historia de la Fotografía**

La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX

**III Conference on Research in
History of Photography**

La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX

III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía

La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX

III Conference on Research in History of Photography

La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX

Zaragoza | 23-25 | octubre | 2019

José Antonio Hernández Latas
Dirección y edición

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Rachel Bullough Ainscough
Secretaría Técnica



Institución Fernando el Católico
Excm. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2022

primera edición, 2022

Publicación número 3859 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
Víctor Lahuerta

arte final
Lettera, imágenes y textos

impresión
Estilo Estugraf S.L.

ISBN 978-84-9911-651-8

D.L. Z 998-2022

© del texto, sus autores. Zaragoza, 2022

© del diseño gráfico, Víctor Lahuerta. Zaragoza, 2022

© de la presente edición, Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2022

Hecho e impreso en España – Unión Europea / Made and Printed in Spain – European Union

Presentación

A Marie-Loup Sougez (París, 1930 - Madrid, 2019)
in memoriam

Han transcurrido ya cinco años desde que tuvo lugar en Zaragoza la primera edición de las Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, gracias al apoyo institucional y académico que nos brindó la Institución Fernando el Católico (CSIC), organismo cultural dependiente de la Diputación de Zaragoza. Nacieron fundamentalmente con la idea de propiciar un foro de encuentro e intercambio en el que poner en común y dar difusión al creciente número de investigaciones surgidas en el ámbito de la historia de la fotografía y ante un panorama nacional, por aquel entonces, prácticamente yermo de este tipo de eventos.

Desde aquella primera edición del año 2015, fue deseo de la organización contar con la participación prioritaria de historiadores de la fotografía, pero también de estudiosos de la historia y cultura contemporáneas, expertos y coleccionistas, conservadores de material fotográfico, documentalistas y periodistas culturales especializados. Y también desde entonces fue nuestra intención incorporar colaboraciones, no solo desde el ámbito académico y universitario (estudiantes, investigadores, profesores, etc.), sino también de todos aquellos profesionales (archiveros, conservadores de colecciones, museos, etc.) vinculados al mundo del patrimonio fotográfico y también del cada vez más numeroso público de aficionados y amantes de la fotografía.

Inicialmente y a lo largo de las dos primeras ediciones de las Jornadas, con el objetivo de concitar el más amplio espectro de intereses investigadores, decidimos establecer como ámbito de trabajo común, exclusivamente, un marco cronológico, que se circunscribió a los cien primeros años de vida de la fotografía. Es decir, desde 1839 a 1939. Tomando como referencias, 1839, como el año del nacimiento de la fotografía –difusión pública del daguerrotipo– y 1939, un siglo después, coincidiendo con el fin de la Guerra Civil española.

El reconocido prestigio de los ponentes seleccionados a lo largo de las tres ediciones de las Jornadas (2015, 2017 y 2019), su complicidad con la organización y el nivel de excelencia de sus aportaciones, contribuyen sin duda a explicar la gran acogida que han tenido las



José Antonio Hernández Latas, director de las III Jornadas, presentando la ponencia de Francisco Boisset y Stella Ibáñez (Fot. Xavi Buil).

Jornadas, ya desde su primera edición, entre investigadores y público interesado en general. El aforo completo y un cada vez mayor número de propuestas de comunicaciones recibidas en cada sucesiva convocatoria son dos indicadores elocuentes sobre el modo en el que las Jornadas han sido recibidas. Entre los ponentes participantes en estas primeras ediciones, deseo hacer mención especial de Marie-Loup Sougez, recientemente desaparecida en 2019, cuya ponencia de clausura puso un brillante broche a aquellas ilusionantes jornadas del año 2015. Vaya desde aquí nuestro afectuoso recuerdo y homenaje a su labor pionera en nuestro país en el ámbito de la historia de la fotografía.

Tras la celebración de las dos primeras ediciones y, una vez obtenido el principal objetivo de asentar o consolidar la Jornadas de Zaragoza, de carácter bienal, como un referente dentro del ámbito nacional y, cada vez más reconocidas a nivel internacional, hemos pretendido en la presente edición de 2019 incorporar algunas novedades. La más sustancial de ellas ha consistido en establecer un tema de trabajo o estudio predeterminado, con la idea de reunir a los principales expertos y las recientes investigaciones de los más jóvenes. De modo que las III Jornadas y su publicación resultante, se constituyan en el referente más actualizado sobre la materia seleccionada.

El tema de trabajo común propuesto por el Comité Científico para estas III Jornadas ha sido «La fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX». De suerte que todas las ponencias invitadas han tratado específicamente sobre dicho tema y, en el caso de las comunicaciones, este tema de trabajo ha sido considerado prioritario, aunque no necesariamente excluyente a la hora de realizar su selección. Es decir, que se ha priorizado la aceptación de aquellas propuestas de comunicación dedicadas expresamente a la fotografía estereoscópica, pero también han tenido cabida otras propuestas sobre historia de la fotografía en general, seleccionadas en base a su interés científico o académico.

Solo añadir, con respecto al marco temporal que, si en las dos primeras ediciones de las Jornadas el límite establecido concluía en 1939, en esta ocasión, al tratarse ya de por sí de un

tema de carácter más restrictivo, como es la estereoscopia, hemos preferido ampliar su límite cronológico, incluyendo la totalidad del siglo XX. De modo que el objeto de estudio y debate académico propuesto ha sido finalmente la historia de la fotografía estereoscópica, a lo largo de los siglos XIX y XX.

Es sabido que nunca antes habían tenido lugar en nuestro país unas conferencias, jornadas o congreso dedicados específicamente a la fotografía estereoscópica histórica. Por ello, con el objetivo de conocer de primera mano algunos de los aspectos organizativos y la infraestructura necesaria para poner en marcha un congreso de carácter internacional de estas características, en junio de 2018, participé junto a un grupo de investigadores españoles en la III Conferencia Stereo & Immersive Media, organizada por el profesor Victor Flores en la Universidad Lusófona de Lisboa. La experiencia fue sin duda enormemente enriquecedora, por el buen hacer y calidez de sus organizadores, y por la acertada selección de los ponentes. Pero lo que resultó verdaderamente memorable fue la proyección en 3D de la conferencia inaugural de uno de los mayores especialistas mundiales en el ámbito de la fotografía estereoscópica, el francés Denis Pellerin, director de las colecciones de la London Stereoscopic Company del Dr. Brian May.

Fue entonces, mientras admiraba asombrado la proyección en relieve de los daguerrotipos coloreados del pionero francés Antoine Claudet (1797-1867), seleccionados por Pellerin, cuando me persuadí de que, en la medida de lo posible, había que intentar ofrecer a los ponentes



Proyección en 3D de una de las ponencias en la Sala Azul, Palacio de Sástago (Fot. Xavi Buil).

y autores de las comunicaciones participantes en las III Jornadas zaragozanas, la oportunidad de proyectar en 3D sus presentaciones. Y es que, en unas jornadas dedicadas específicamente a la fotografía y visión estereoscópica debería resultar casi obligado poder disfrutar de este tipo de experiencias que permite a los asistentes apreciar en su verdadera dimensión los efectos y calidad de las fotografías estereoscópicas estudiadas, a pesar de las dificultades de organización y logísticas que ello pueda suponer.

Por fortuna, desde el primer momento conté con la complicidad y generosidad, tanto de Victor Flores, como de Denis Pellerin, a quienes invité en nombre de la Institución Fernando el Católico como ponentes a las III Jornadas de Zaragoza. Además de su solvencia académica, la colaboración e implicación de ambos con nuestras Jornadas fue mucho más allá de lo que cabría esperar. El profesor Flores gestionó la cesión temporal de los proyectores gemelos, propiedad de la Universidad Lusófona, infraestructura tecnológica imprescindible para la correcta proyección en 3D de las presentaciones. Por su parte, Pellerin, junto a su incansable asistente Rebeca Sharpe, se ofreció a llevar a cabo la laboriosa conversión de las presentaciones de todos los ponentes y autores de comunicaciones que así lo desearan al formato 3D, así como a transportar personalmente hasta Zaragoza más de un centenar de lentes estereoscópicas polarizadas, propiedad y cortesía de la London Stereoscopic Company.

Pero una proyección en 3D de calidad requería además de un espacio o sala que pudiese mantenerse en penumbra durante las proyecciones y, a su vez, de una pantalla de proyección suficientemente amplia como para que la percepción visual de los asistentes adquiriese un carácter inmersivo. Ello nos obligó a abandonar el aula de la Institución Fernando el Católico, en la que se habían celebrado las dos primeras ediciones de las Jornadas, para buscar un nuevo espacio suficientemente opaco –a ser posible sin grandes ventanales– en las salas del Palacio de Sástago, sede de la Diputación de Zaragoza. Gracias a las gestiones efectuadas por el responsable de la actividad cultural del Palacio, Javier Martínez Molina, finalmente dispusimos



Denis Pellerin y Rebeca Sharpe coordinando las proyecciones 3D (Fot. Xavi Buil).



Retrato de grupo de los participantes en las III Jornadas, 25 de octubre de 2019 (Fot. Xavi Buil).

de un espacio que reunía las condiciones idóneas para la proyección de las presentaciones en las condiciones óptimas, la Sala Azul.

Así pues, con cambio de sede y aula, pero dentro del mismo edificio y palacio de la Diputación de Zaragoza, transcurrieron estas III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. Unas jornadas memorables, a decir de los investigadores participantes, que también lo han sido para sus organizadores, en las que pudimos disfrutar de la proyección de, nada menos que, quince presentaciones en 3D, que asombraron al público asistente. Todo un hito sin precedentes para un evento de carácter científico y académico como el nuestro.

Con el fin de garantizar la calidad y el carácter inédito de las ponencias y, sobre todo, de las comunicaciones presentadas a estas III Jornadas se ha constituido un Comité Científico de expertos, cuyos miembros proceden de los distintos ámbitos académico, de la administración del Estado y profesional. Comité que en esta nueva edición, debido al importante número de propuestas de comunicaciones recibidas, hay que reconocer que ha tenido una más que difícil papeleta.

La nómina de investigadores y expertos de reconocido prestigio nacional e internacional que han participado en esta tercera edición de las jornadas, merece una mención especial y el sincero reconocimiento por parte de la organización. Y, aunque en justicia, la totalidad de los investigadores participantes han contribuido a elevar el nivel de este encuentro hasta la excelencia, no podemos por menos que citar, al menos, a los ponentes invitados, cuyas intervenciones congregaron las mayores afluencias de público –en ocasiones incluso superando el aforo aconsejado– y suscitaron un gran interés por parte de los asistentes. Me estoy refiriendo a los ya citados especialistas Pellerin y Flores, a Juan Antonio Fernández Rivero, María Teresa



Retrato de grupo de los participantes en las III Jornadas, 25 de octubre de 2019 (Fot. Xavi Buil).

García Ballesteros, Reyes Utrera, Francisco Boisset, Stella Ibáñez, Yolanda Fernández Barredo y Juanjo Sánchez.

Fueron, en definitiva, tres días para el reencuentro e intercambio entre investigadores y para la puesta en marcha de iniciativas que estamos seguros germinarán en futuros proyectos de colaboración. Un total de seis ponencias y treinta y dos comunicaciones conformaron un programa que ha contado con el aprecio de investigadores y asistentes en general, y que ha contribuido a internacionalizar nuestras jornadas, en esta su tercera edición. Pero no querría concluir estas palabras sin agradecer el buen hacer de los compañeros que han integrado la Secretaría Técnica de las III Jornadas, Francisco Javier Lázaro Sebastián, veterano de anteriores ediciones, y Rachel Bullough Ainscough, recientemente incorporada. Así como la colaboración tanto de la Fundación Araid, como del Gabinete Técnico Fernández-Barredo de Madrid. Y, muy especialmente, al personal de la Institución Fernando el Católico, comenzando por su Director, Carlos Forcadell, el Secretario de la Institución, Álvaro Capalvo y el resto de personal técnico y administrativo, cuya eficaz labor ha resultado esencial para el óptimo desarrollo de las Jornadas.

José Antonio Hernández Latas

Director de las III Jornadas sobre Investigación
en Historia de la Fotografía

PONENCIA INAUGURAL

The London Stereoscopic Company (LSC) then and now

**La London Stereoscopic Company (LSC),
antes y ahora**

Denis Pellerin

Photo historian, author, curator of Dr. Brian May's collection of Victorian stereo photographs and Director of Dr. May's London Stereoscopic Company

ABSTRACT

Denis Pellerin, photo historian and curator of Dr. Brian May's collection of Victorian stereocards, takes us on a journey back in time from 1854, the year the London Stereoscopic Company –then called the London Stereoscope Company– was created, to its demise in the 1920s and its re-creation by Dr. Brian May in 2008. With documents from his and Dr May's collections, Denis Pellerin will show in full 3D the vital part played by the original L.S.C. in the stereoscopic craze that swept over Britain and France in the late 1850s and the important role its modern counterpart has in the revival of stereoscopy in the 21st century.

Keywords: Stereocards, Victorian era, London, Pellerin, Brian May.

RESUMEN

Denis Pellerin, fotohistoriador y conservador de la colección de tarjetas estereoscópicas victorianas del Dr. Brian May, nos lleva en un viaje en el tiempo desde 1854, año en que se creó la London Stereoscopic Company –entonces llamada London Stereoscope Company–, hasta su desaparición en la década de 1920 y su re-creación por el Dr. Brian May en 2008. Con documentos de sus colecciones y las del Dr. May, Denis Pellerin mostrará en 3D la parte vital que desempeñó la LSC original en la locura estereoscópica que se extendió por Gran Bretaña y Francia a fines de la década de 1850 y el importante papel que tiene su equivalente moderna en el resurgimiento de la estereoscopia en el siglo XXI.

Palabras clave: Tarjetas estereoscópicas, Era Victoriana, Londres, Pellerin, Brian May.

The original L.S.C. (short for London Stereoscopic Company) was born some time in 1854 when two cousins, John Howard Kennard (1829-1896) and George Swan Nottage (1822-1885) started introducing stereo cards bought from Paris in the window of the art repository they had opened at 313 Oxford Street, where they were mostly selling iron bronze statuettes. The stereo cards sold quickly and more had to be imported, then more again, until the two partners decided to forget about bronze models and to specialise instead in the sale of everything stereoscopic. For over a year the company's name appeared in the press either as The London Stereoscope Company or The London Stereoscopic Company and early advertisements make use of one or the other name. The earliest I could find was published in the *Morning Advertiser* two days after Christmas 1855:

THE IMPROVED STEREOSCOPE

We yesterday paid a visit to the London Stereoscope Company's premises, 313, Oxford-street, and had the pleasure of examining a collection of these beautiful instruments. Recent improvements have very much heightened their powers, and they have now the advantage of being adapted to all visions. We examined also a large collection of slides for these instruments, and were much surprised at the perfection to which they have been brought. Some subjects, by Williams¹, are unequalled for sharpness, tone, and beauty – we seemed to be standing amidst the scenes portrayed, so lifelike did they appear. A few exquisite Italian scenes, by distinguished artists, made us almost believe we were in Italy. In a word, the loveliest scenes of nature and the greatest achievements of human genius are, by the magical power of this little instrument, brought, in all their reality, within the circles of our own homes. We cannot recommend to our readers, who have not yet witnessed the effect produced by these instruments, a more elegant treat than to pay a visit to the London Stereoscope Company, and

1 Thomas Richard Williams (1824-1871) was a pupil of Claudet and a pioneer of stereo photography in Britain. He is remembered for his daguerreotype stereoscopic portraits and still lifes which were rarely equalled. He is also the author of a series of sixty stereo views of the village of Hinton Waldrist, Oxfordshire, which were published under the title *Scenes in Our Village*, and are the subject of a book written by Dr. Brian May and Elena Vidal, *A Village Lost and Found* (2009). The author of this article and Dr. May are currently working on a «definitive» book about T. R. Williams that will examine his life and works.



FIG. 1. One of the first successful sets of cards by the London Stereoscopic Company. Albert Smith as Catesby (left) and Thomas Knowle Holmes as Guy Faux (right). The blind stamp on the left of the mount reads London Stereoscopic Company, 313 Oxford Street. Brian May Collection.

judge for themselves. We know nothing so well adapted for a Christmas present – by its ever new and entertaining variety, and by its affording an intelligent amusement for social parties².

Although an ad published in *The Times* in April 1855 still mentions «European artists in iron and photography» as well as the «artistic repository»³, it is one of the last mentions of the bronze figures which were soon completely neglected.

One of the first successful sets of cards published by the London Stereoscopic Company was a couple of photos showing Albert Smith and Thomas Knowle Holmes in their respective parts of Catesby and Guy Faux (a.k.a. Guy Fawkes) for the amateur pantomime «Guy Faux, or a Match for a King» which they set up in April 1855 at the Olympic Theatre for the benefit of writer and journalist Angus Bethune Reach who had been incapacitated by a paralytic illness⁴. The show turned out to be such a success that it was soon revived before the Queen at Drury Lane Theatre. It is not clear, however, when it was decided to immortalise the two main characters for the stereoscope. The cards produced were advertised in the press in July 1855 but the author of the advert below made a mistake in the cast. Holmes was actually playing Guy Faux and Albert Smith was Catesby.

ALBERT SMITH as GUY FAUX, and HOLMES as the DEAD GUY, as played before Her Majesty at Drury-lane. The most laughable slides ever published. The above two beautifully executed photographs, together with a mahogany stereoscope, for 10s 6d. Sent on remittance in stamps or otherwise.

2 *Morning Advertiser*, 27 December 1854, p. 3.

3 *The Times*, 5 April 1855, p. 5.

MARVELS of ART. —The IRON BRONZE and improved STEREOSCOPE and SLIDES. —From 1s. upwards each, 10,000 models, figures and groups, by the first European artists, in iron and photography. —Artistic repository, 313, Oxford-street, two doors from Hanover-square.

4 Angus Bethune Reach (1821-1856) is nearly forgotten nowadays but in his time he was, among other things, a popular novelist, an art-critic for the *Chronicle*, a gossip-columnist for *The Illustrated London News*, a contributor to the satirical journal *Punch* and a travel-writer.

LONDON STEREOSCOPIC COMPANY, 313, Oxford-street, corner of Hanover-square gates. Groups and Views in endless Variety. List Sent Free on Application⁵.

The ad mentions two cards but four were actually made and sold, one of which can be seen above (FIG. 1).

By the end of August 1855, the London Stereoscopic Company could advertise «one thousand beautiful groups and scenes from all parts of the world» and offered a slide for 1 shilling and a stereoscope for 4 shillings and 6 pence. It was still expensive and out of the reach of the lower classes but prices were slowly getting lower.

In October the Company, which was still trying to attract more customers, offered a prize of twenty guineas (quite a fortune in those days) for the best essay on the stereoscope. Contestants had until the first of December to send their text which would then be judged by Scottish physicist and improver of the stereoscope Sir David Brewster. We know that fourteen essays were received but only one having been published it is impossible to judge the quality of the other thirteen. Unsurprisingly, the first prize went to a Scotsman, one of Brewster's fellow teachers at St. Andrew's, William Oughter Lonie (1822-1894), professor of Mathematics at Madras College. A second prize was awarded to another Scotsman, the Reverend Robert Graham (1818-1900), who was then Minister of Abernyte, in Perthshire. In a letter to the London Stereoscopic Company which was printed in 1856 as the frontispice of William Lonie's essay, Brewster justified his choice by the fact that these two essays «gave the most correct account of the laws of Binocular Vision and of the theory of the Stereoscope.»⁶

In September 1855 the Company not only organised a stereoscopic exhibition in its premises but started a new advertising campaign with a question directly addressed to the reader: «HAVE YOU A STEREOSCOPE?»⁷. In December, the question became «HAVE YOU A STEREOSCOPE, GENTLE READER?» and was followed immediately afterwards by the words «If not, at once add this charming discovery of Sir David Brewster's to the pleasures of your home. For social and fireside pleasure it has no equal.»⁸

In November 1855 the London Stereoscopic Company advertised in the press new stereoscopic views of Switzerland «comprising the grandest and loveliest subjects ever seen» and boasted of having «the Largest Collection of Views in Europe»⁹. There is no doubt Nottage and Kennard were thinking big and had invested a lot of money. As early as 18 December they were advertising a stock of 10,000 groups and views, as opposed to the one thousand they had in August.¹⁰

5 *North & South Shields Gazette and Northumberland and Durham Advertiser*, Friday 27 July 1855, p. 8.

6 William Oughter Lonie, *Prize Essay on the Stereoscope*. London: London Stereoscopic Company and Arthur Hall, Virtue and Co., 1856. «The most correct account of the laws of Binocular Vision and of the theory of the Stereoscope» were obviously Brewster's who was involved in an epistolary duel with the inventor of the stereoscope, Charles Wheatstone, in the columns of *The Times* and was in total disagreement with Wheatstone's own theories.

7 *Morning Chronicle*, 14 September 1855, p. 1.

8 *Illustrated London News*, 10 November 1855, p. 559.

9 *Illustrated London News*, 1 December 1855, p. 635.

10 *The Times*, 18 December 1855, p. 1.

CHRISTMAS FESTIVITIES. — The STEREOSCOPE (lenses warranted), 4s. 6d. to 7s. 6d.; 10,000 Groups and Scenes, 1s. to 2s. — Stereoscope Company, 313, Oxford-street, two doors from Hanover-square. «The effect seems almost miraculous; for social and domestic entertainment it has no equal.» — *Morning Herald*. A beautiful selection, with mahogany instruments, packed and sent into the country for 21s.

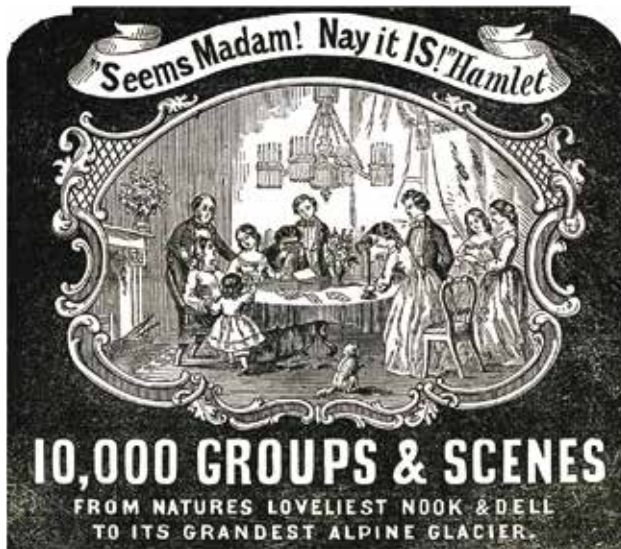


FIG. 2. Woodcut advertising the London Stereoscopic Company. Brian May Collection.

In January 1856 the L.S.C. launched another advertising campaign, using this time a large woodcut representing a family circle of no fewer than ten persons (and a dog) sitting or standing around a table and looking at stereoviews through two lenticular instruments. A partial quote from Shakespeare's *Hamlet*, «Seems Madam! Nay it is» floats in a banner over the scene while underneath, in large lettering one can read the number of groups and scenes in stock and what the latter depict, namely everything, «from Nature's loveliest nook and dell, to its grandest alpine glacier», from the picturesque to the sublime! (FIG. 2).

In May 1856, the LSC published, in the sixth instalment of Charles Dickens's *Little Dorrit*, its first catalogue, listing over eight pages not only the various Brewster stereoscopes they were selling but a large number of stereo cards as well. This was an important step which firmly established them as bona fide dealers in stereoviews.

Two hundred and eighty-six views and groups are actually listed or described, a group of approximately two hundred is mentioned, and an unnumbered series of «numerous similar Subjects» as well as Stereoviews in France, England, Italy, the Rhine, Switzerland and Africa, all on glass, are referred to. For most of the slides with a title, the latter is just a vague description, for example, «Man and Woman in Yard – Snow Scene», or «Men with Truck, and Boy drinking Lemonade». No photographer is credited but nearly all of the images have successfully been attributed by collectors and researchers over the years. There are photos by Thomas Richard Williams (Crystal Palace, First and Second Series of Miscellaneous Subjects), Claude Victoire et/ou Jean-Louis Grillet (Pompeii and Naples), Samuel Poulton (122 Groups and Figures «of the 'Wilkie' character»). The albumen glass slides are all by Claude Marie Ferrier (FIG. 3).

A second, nearly identical L.S.C. catalogue appeared at the end of the treatise on the stereoscope published by Sir David Brewster in the autumn of 1856 under the title, *The Stereoscope, its History, Theory and Construction, with its application to the fine and useful Arts and to Education*.

In December 1856 the London Stereoscopic Company published a third, revised and extended catalogue which appeared in the tenth installment of Dickens's *Little Dorrit*. It was three times bigger than its May predecessor (24 pages instead of 8), listed views which had only been previously alluded to, and added several more series, including *Scenes in Our Village*, by Thomas Richard Williams, *Scenes in the Style of the Court of Louis Quatorze*, by Samuel Poulton, groups from Charles Kean's production of «A Winter's Tale» by Claudius Erskine Goodman, Theatrical and Historical Subjects, by James Elliott, Daguerreotype Statuary, fifty



FIG. 3. Page from the first catalogue issued by the London Stereoscopic Company. Brian May Collection.



FIG. 4. Scene from Charles Kean's production of Shakespeare's *A Winter's Tale*, by C. E. Goodman. Brian May Collection.

varied Stereoscopic plates of the Great Crumlin Viaduct in Wales, by William England, a large series of views of Britain, and many more. Over six pages detailed Claude Marie Ferrier's glass views of France, Germany Italy and Switzerland while the catalogue of stereoscopes, cameras, and lenses available for sale spread over three pages (FIG. 4).

Also appearing at the very beginning of the December catalogue was a list of all the agents for the London Stereoscopic Company throughout Britain. Nottage and Kennard understood that in order to expand and sell their products they needed distributors covering the whole country. They must have spent months creating that network, made possible by the development of the

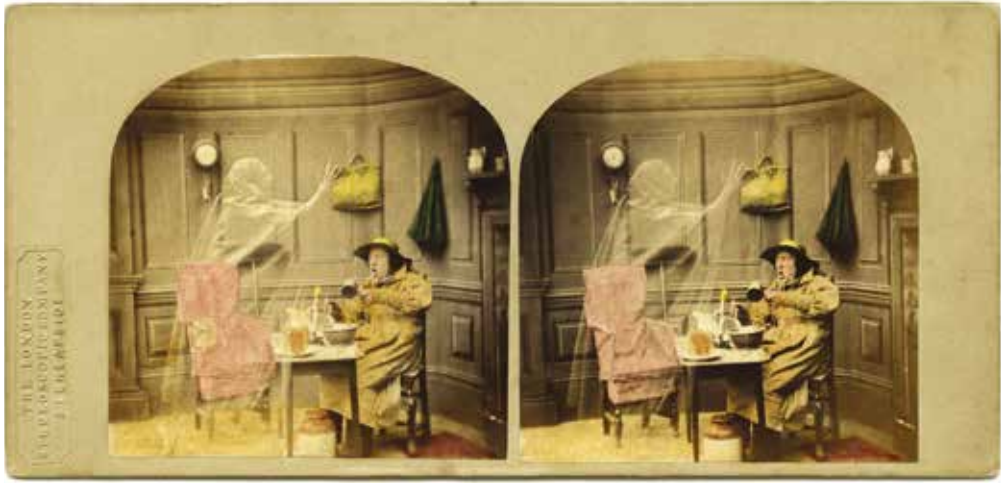


FIG. 5. One of the numerous versions of «The Ghost in the Stereoscope» by the London Stereoscopic Company. Note the blind stamp on the left hand side of the mount. Brian May Collection.

railway in Britain which allowed people and goods to travel the length, width and breadth of the country.

1857 was a very successful year for the L.S.C. In January they came up with the slogan that made them famous, «No Home without a Stereoscope» and tried hard to make it come true by advertising more and getting more agents all over the country. At the end of the year they had a massive commercial hit with the release of several cards under the generic title «The Ghost in the Stereoscope». The idea of producing see-through three-dimensional apparitions had come from chapter XIV of the treatise on Stereoscopy which Sir David Brewster had published the year before¹¹. The Scottish scientist was duly credited on the back of the cards which bore the mention «Kindly suggested by Sir David Brewster, K.H.». The «ghosts» (there are actually dozens of such cards) proved so successful with the public that the demand was soon more than the offer and the L.S.C. had to apologise to their customers as they could not deliver the goods fast enough (FIG. 5).

From then on the L.S.C. grew fast. In late December 1859 they had a clearance sale where one million views and groups were on offer. Earlier that year the L.S.C. had changed its name to The London Stereoscopic and Photographic Company, which they were to keep until the turn of the next century when the London part of the name was dropped. This enabled them to diversify their production and to sell anything photographic and not specifically stereoscopic.

The Company had its finest hour in 1862, with the second London International Exhibition. They paid a very large sum of money to have the privilege to be the sole photographers of the interior of the Exhibition Building and of the goods on display there. In 1851 the stereoscope had been a rather small and unimpressive item out of over 100,000 other exhibits. Eleven years later it enabled visitors to the exhibition to bring back home mementoes of their visit and those who could not make it to London, for financial or other reasons, to get a very good idea of what it had to offer. By August the L.S.C. had published a first series of one hundred stereo-

¹¹ This chapter is entitled «Applications of the Stereoscope to Purposes of Amusement».



FIG. 6. The London Stereoscopic and Photographic Company. Number 68 of their series devoted to the International Exhibition of 1862: «The Reading Girl», by Pietro Magni. Brian May Collection.

scopic cards which comprised «the chief general views of the building, works of art, sculpture, and the leading points of interest in the several courts»¹². By the time the exhibition closed its doors, they were offering over 340 stereoscopic images, nearly half of them statuary. Some of the sculptures exhibited proved more popular than others and out of the three or four that were the public's favourites, the L.S.C. purchased two, Monti's «The Sleep of Sorrow, the Dream of Joy»¹³ and Magni's «The Reading Girl»¹⁴. Pictures of the latter were so much in demand that, at some point during the exhibition, the L.S.C. sold 200 gross¹⁵ of stereos of the Statue –Number 68 in the series– every week! (FIG. 6).

The photographic copies of the «Reading Girl» have had, and still have, such an enormous sale that the profits realised on this picture alone would more than repay the £2000 paid to the Exhibition Company by the Stereoscopic Company for the right of photographing¹⁶.

The L.S.C. survived the decline of the stereoscopic craze soon after the 1862 Exhibition, and the death of the two original managing partners, Nottage in 1885 and Kennard eleven years later. At the turn of the twentieth century they were still one of the largest publishers of photographs and manufacturers of cameras and photographic equipment and during the first World War sold British soldiers Kodak Vest Pocket Cameras. The Company eventually disappeared in the early 1920s, not very long after the photo below was issued as a postcard. It shows the premises of the Company at 108 and 110 Regent Street (FIG. 7).

12 *London Standard*, 16 August 1862, p. 3.

13 This sculpture is part of the collections of the Victoria & Albert Museum in London and can be seen in room 122g.

14 The «Reading Girl» is now in exile in Washington D.C. after being sold to an American collector in 2000. If you want to know more about the story and fate of this statue, read the article by Denis Pellerin «The Sad Story of the Reading Girl», in the July/August 2017 issue of the magazine *Stereo World*.

15 A gross is twelve dozen (144). 200 by 144 is 28800!

16 *Leeds Mercury*, 3 November 1862, p. 4.



FIG. 7. Postcard showing the L.S.C. premises in Regent Street around 1920. The back of the card is actually dated 6 July 1920. Author's collection.

There was a long gap of several decades during which the story and even the name of the Company could well have fallen into complete oblivion had not composer, musician, astrophysicist and stereo enthusiast Dr. Brian May decided not only to buy the name and logo of the defunct company but to revive it. That was in 2008 and the only product the company had on offer then was the Owl viewer, inspired by Victorian stereoscopes, designed by Dr. May himself and manufactured in Britain out of polypropylene. The name «Owl» itself comes from the resemblance of the viewer when opened flat to the outline of the hooting nocturnal bird but is also an acronym for Outstanding Wide Lenses. Two sets of stereo cards were produced, showing the band Queen in 3-D then two more about Astronomy. In 2009 Dr. May and Elena Vidal released their book *A Village Lost and Found* but it was not until 2013 that the revived London Stereoscopic Company became their own publisher. By then I had been hired as the curator of Dr. May's extensive collection and had co-authored the first book published under the L.S.C.'s imprint, *Diableries: Stereoscopic Adventures in Hell*. Other books were to follow: *The Poor Man's Picture Gallery* (2014), *Crinoline: Fashion's Most Magnificent Disaster* (2016), *Queen in 3-D* (2017), *George Washington Wilson, Artist and Photographer* (2018), *Mission Moon 3-D* (2018). Other sets of cards were produced, as well as a Lite Owl and an Owl VR Kit – which allows buyers to look at stereos and 3-D videos on their smartphone (FIGS. 8 y 9).

Although a company selling stereoscopic products, the L.S.C. is also on a mission to make stereoscopic 3-D popular again and to share our passion for it with the public by means of articles in magazines, exhibitions¹⁷, workshops, and 3-D talks all over the world. Some of the talks

17 We exhibited stereos at Tate Britain for eleven months. There were other exhibitions at the Foundling Museum in London, Watts Gallery in Guildford, The National Museums of Scotland in Edinburgh, La Halle Saint-Pierre in Paris.

were given by Dr. May to audiences of up to 800 people, all wearing Omega Optical multiband 3-D glasses¹⁸.

There are more books in preparation and by early 2020 Dr. May's extensive collection will have become an Incorporated Charitable Organisation which will be able to open its doors –by appointment only– to researchers and curators. It will be called The London Stereoscopic Archive, or L.S.A. for short. Although we do not have the archives of our predecessors¹⁹, we have a large library of books devoted to early photography and the Victorian era as well as over 150,000 stereo images, which make the collection one of the most comprehensive in the world.

It is impossible to tell what the future has in store for Dr. Brian May's L.S.C. and L.S.A. but so far things look pretty good and we are involved in many fascinating projects of our own or in collaboration with institutions, universities, etc. We have also made our predecessors' slogan ours and sincerely hope that in the near future there will be «No Home without a Stereoscope».



FIG. 8. Dr. Brian May holding an Owl VR Kit and a Lite Owl. Photo by the author.



FIG. 9. Dr. Brian May showing Professor Stephen Hawking a twelve minute 3-D video made by the author of this article as a tribute to professor Hawking. It features 3-D images of space on a soundtrack played by Dr. May on his Red Special guitar. Photo by the author.

18 In 2018 the L.S.C. gave over twenty-two 3-D talks in five different countries and in 2019 twenty 3-D talks in seven different countries.

19 The Hulton-Getty archive in London houses negatives, prints and sample book from the original London Stereoscopic Company.

Una mirada estereoscópica al Museo Nacional del Prado

A stereoscopic look at the Prado National Museum

Beatriz Sánchez Torija

Técnico de Gestión, Museo del Prado, Madrid

RESUMEN

El Museo del Prado es un verdadero icono de la cultura española y también es un lugar común para la historia de la fotografía. Su edificio neoclásico y las colecciones que alberga se convirtieron en un interesante motivo para incluir en las primeras series de vistas estereoscópicas que se comercializaron en España de la mano de Carpentier, Ferrier & Soulier, los hermanos Gaudin o el español Begué y, posteriormente, Andrieu, Laurent o Adolphe Block. Con la llegada del nuevo siglo XX se popularizaron las colecciones de vistas estereoscópicas y grandes empresas como Underwood & Underwood, Keystone o H. C. White incluyeron en sus colecciones imágenes del Prado. En décadas posteriores, el Museo del Prado continuó siendo objeto de reproducciones estereoscópicas, algunas salidas de cámaras de aficionados –muchos de ellos artistas– y otras realizadas como parte de colecciones destinadas al gran público, editadas por A. Martin o José Codina.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, vistas, Museo del Prado, colecciones, Cecilio Pla.

ABSTRACT

The Prado Museum is truly an icon of Spanish culture and a place for getting to know the history of photography. Its neoclassical building and its collections became an interesting subject to include in the first series of stereoscopic views commercialized in Spain by Carpentier, Ferrier & Soulier, the Gaudin brothers or Begué and, later, Andrieu, Laurent or Adolphe Block.

Stereoscopic views became popular with the advent of the new 20th century, and big companies like Underwood & Underwood, Keystone or H. C White included images of the Prado in their collections.

In following decades, the Prado Museum continued to be the subject of stereoscopic reproductions, some taken by amateurs' cameras –many of them artists– and others produced as part of collections destined to the general public, edited by A. Martin or José Codina.

Keywords: Stereoscopic Photography, views, Prado Museum, collections, Cecilio Pla.

El Museo Nacional del Prado abrió sus puertas al público, el 19 de noviembre de 1819, como *Real Museo de pinturas* y, tras la llegada de las primeras esculturas en la década siguiente

(Schröder, 2004: 626), cambió su denominación por la de *Real Museo de Pintura y Escultura*, a partir de 1838 (Azcue, 2014:76). Pocos años después, esta institución se convertiría en objeto fundamental de la fotografía, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX.

En 1869, coincidiendo con la nacionalización de los bienes de la corona, el Museo pasó a llamarse *Museo Nacional de Pintura y Escultura* y continuó con esa designación oficial hasta que, en 1920, cambió definitivamente su nombre por el de *Museo Nacional del Prado*.

En el año 2019 el Museo del Prado conmemora su doscientos aniversario, y se erige como una de las instituciones más longevas e importantes del panorama cultural español. Este artículo pretende mostrar cómo el Museo –su edificio y sus colecciones– ha sido un motivo a representar de la fotografía estereoscópica¹, y para ello recorre diferentes colecciones públicas y privadas², rastreando en ellas imágenes que puedan aportar nuevos datos sobre la historia de la institución.

La primera imagen fotográfica del Museo del Prado conocida –a día de hoy– es el daguerrotipo de José de Albiñana de 1851 (Ruiz, 1999: 36), conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. No obstante, apenas algunos años después, ya pueden encontrarse las primeras fotografías realizadas por estereoscopistas franceses en papel albuminado (García y Fernández, 2018), con las que se inicia una larga tradición que continuará hasta bien entrado el siglo XX. A pesar de que los primeros ejemplos de imágenes estereoscópicas se realizaron sobre soporte de vidrio, muy pronto se generalizaron las imágenes estereoscópicas en papel, gracias a la obtención de un producto de calidad a precio económico, y a una incipiente demanda social por varios sectores de la burguesía (Garófano, 2011: 34).

El Museo del Prado era un lugar de visita obligada para cualquier viajero que pasase por la capital de España. Su edificio neoclásico no sólo era un monumento en sí mismo sino que, además, contenía una importante colección de obras de arte, y todo ello convertía al Museo en un objetivo interesante para la fotografía estereoscópica. Las principales firmas francesas lo incluyeron en sus series sobre España, editadas a finales de la década de los cincuenta. Joseph Carpentier fue el primero que introdujo una vista del Real Museo en su colección de vistas, realizada en 1856 y puesta a la venta hacia 1857, que contó con múltiples tirajes y fue vendida por varios comisionados (Fernández y Sánchez, 2011: 47). Hacia 1857, las empresas Ferrier & Soulier y Gaudin Frères también tomaron imágenes del Museo, que comercializaron a partir de 1858 (Sánchez, 2011: 61 y 68) (FIG. 1).

Las imágenes de Carpentier y los hermanos Gaudin muestran la fachada principal del edificio –o fachada oeste– desde el lado norte³, mientras que la estereoscópica de Ferrier & Soulier muestra el mismo frente⁴, pero desde el lado sur (García y Fernández, 2018). Todas pueden datarse entre 1857 y 1858 y en ellas puede apreciarse una importante franja de tierra delante del edificio que contribuye a acrecentar el efecto de profundidad buscado por la estereos-

1 A este efecto han resultado fundamentales dos publicaciones: *Tres dimensiones en la historia de la fotografía* [2004] y *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)* [2011], así como diferentes artículos elaborados por investigadores, especialmente los publicados en el blog *Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica*.

2 Desde aquí quiero manifestar mi agradecimiento a Juan Antonio y Teresa –colección Fernández Rivero– así como a Juanjo y Yolanda –colección FBS– quienes, muy amablemente, me han facilitado las imágenes para analizar e información para incluir en este artículo.

3 Colección Fernández-Rivero.

4 Colección Fernández-Rivero. Esta imagen de Ferrier & Soulier de 1857 fue incorporada al catálogo publicado por Laurent en 1863.



FIG. 1. Joseph Carpentier. *Madrid, Museo de Pinturas*. 1857. Colección Fernández Rivero.

copía. También existe una vista de la fachada norte⁵, que los editores Gaudin incorporaron en su colección de imágenes españolas.

A finales de la década de 1850, el español Alfonso –o lldefonso– Begué también cultivó la técnica estereoscópica realizando un importante grupo de fotografías sobre Madrid, en el que insertó tanto vistas del exterior como del interior del Museo. Ambas resultan muy interesantes: la de la fachada oeste⁶, por introducir a un personaje sentado en uno de los bancos, que muestra una postura ligeramente diferente en una y otra imagen, lo que hace pensar que el fotógrafo emplease una única cámara desplazada (Fernández, 2004: 168); y la del interior, que muestra una excelente perspectiva de la galería central vacía⁷, con la barandilla metálica encargada de proteger las pinturas situada en primer plano, que potencia el efecto tridimensional de la imagen (FIG. 2).

La gran empresa decimonónica gestionada por Jean Laurent también hizo sus incursiones en el mundo de la fotografía estereoscópica. Entre las imágenes de los álbumes muestrario de Laurent, conservados en el Museo Municipal y datados antes de 1863, se incluyen tres vistas exteriores del Real Museo en formato de *carte de visite*⁸ y, al menos una de estas imágenes –la vista del Real Museo con un guardia– fue comercializada también en formato estereoscópico⁹. En el *Catálogo de las fotografías que se venden en la Casa Laurent* (1863) se menciona una imagen de la fachada oeste del Museo de Pinturas¹⁰ que parece corresponderse con la que

5 Colección FBS.

6 Museo de Navarra. UNAV20110001605.

7 Colección FBS.

8 Museo Municipal de Madrid. 1991/18/3-218, 1991/18/3-219 y 1991/18/3-220.

9 Colección Fernández-Rivero.

10 En el *Catálogo de las fotografías que se venden en la Casa Laurent*, de 1863, y más concretamente en el apartado «Colección de vistas estereoscópicas de España» aparece una imagen denominada '510.-El Real Museo de Pinturas, en el Prado.



FIG. 2. Alfonso Begué. *Museo de Pintura y Escultura. Madrid. 1863-1865. Colección FBS.*

anteriormente fue comercializada por Ferrier & Soulier (Fernández, 2004: 139), y también pueden rastrearse otras imágenes estereoscópicas del Museo en fechas posteriores. El Instituto de Patrimonio Cultural de España conserva dos placas estereoscópicas con imágenes del Museo: una correspondiente a la fachada sur, en la que puede apreciarse la estatua de Murillo y la exedra que cerraba la plaza del mismo nombre y unía el edificio de Villanueva con el Jardín Botánico¹¹, y otra que muestra el interior de la sala de escultura cuando estaba situada en la planta baja sur¹², concretamente en lo que hoy se corresponde con la sala 75. Se conservan varias copias positivas de esta última imagen estereoscópica¹³, que debió ser comercializada por Laurent en la década de 1860 (FIG. 3).

Años después, cuando la empresa ya estaba gestionada por José Lacoste, se realizaron una serie de imágenes con técnica fotomecánica, que fueron comercializadas bajo el nombre de Fototipia Laurent. Dentro de este grupo también pueden encontrarse dos ejemplares que hacen referencia al Museo del Prado¹⁴, concretamente una vista de la fachada principal con la escultura de Velázquez –realizada por Aniceto Marinas y colocada en 1899 para conmemorar el aniversario del nacimiento del pintor– y otra vista de la fachada norte del Museo, efectuada cuando ya se había rebajado del terraplén y construido la escalera monumental de Francisco Jareño; ambas imágenes podrían datarse entre 1900 y 1904.

En lo que concierne a las vistas interiores del Museo, las salas de escultura resultaron especialmente atractivas para la representación estereoscópica, por los volúmenes de las piezas y por las posibilidades compositivas que ofrecían. En ese momento la escultura tuvo un importante peso dentro del Museo, tanto desde el punto de vista espacial como funcional, y es que el Prado era una extraordinaria pinacoteca pero también una notable gliptoteca (Matilla y

11 Fototeca del IPCE. Archivo Ruiz Vernacci. VN-17319 (placa).

12 Fototeca del IPCE. Archivo Ruiz Vernacci. VN-18200 (placa).

13 Museo Nacional del Prado. HF00681.

14 Se conocen varios ejemplares de estas estereoscópicas conservados en distintas colecciones.



FIG. 3. Jean Laurent. Museo de Pintura. *Vista de la galería de escultura*. ca. 1867. Instituto del Patrimonio Cultural de España. VN-18200 (placa) y Museo Nacional del Prado. HF00681 (positivo sobre cartón azul).

Portús, 2004). Así, algunos profesionales como Jean-Jules Andrieu, además de la tradicional vista exterior del edificio¹⁵, incluyeron en sus repertorios de fotografía estereoscópica tres vistas interiores de las salas de escultura, que desde 1839 ocupaban la práctica totalidad de la planta baja del Museo. Las fotografías estereoscópicas de Andrieu debieron ser realizadas en

un viaje que realizó a España en 1867 ó 1868 (Hervás, 2005: 385), aunque la disposición de las esculturas que muestran esas imágenes no debía ser nueva ya que se corresponde bastante con el aspecto de las salas que describe el arqueólogo alemán Emil Hübner en su estudio *Die antiken Bildwerke in Madrid*, en 1862 (Matilla y Portús, 2004). Gracias a las tres estereoscópicas de Andrieu¹⁶ y a la imagen de Laurent –citada anteriormente– conocemos cómo se encontraban las dos galerías de escultura –norte y sur– a finales de la década de 1860. Se da la circunstancia, además, de que las cuatro imágenes son complementarias ya que cada una de ellas está tomada desde los extremos opuestos de cada una de las salas, lo que hace que podamos tener una imagen de conjunto bastante exacta de esa parte de la colección. En ellas se distinguen obras como *Ariadna dormida*, el busto de *Isabel II*, de Torrigliani, o *La caridad romana*, de Antonio Solá, expuestas en la sala norte –actual sala 49–; y obras como el *altar romano con relieve de fiesta dionisiaca*, diferentes esculturas de los Leoni como *Carlos V y el Furor*, *Isabel de Portugal* o *Felipe II*, o *Daoíz y Velarde*, de Antonio Solá, presentadas en la sala sur –actual sala 75–.

Andrieu incorpora una estética más moderna a su colección y, en sus sucesivas ediciones, introduce cartones de colores vivos como el morado y el naranja (Fernández, 2011: 92). Sus imágenes también fueron comercializadas por Adolphe Block (BK)¹⁷, quién compró el fondo de Andrieu en 1872 y distribuyó las estereoscópicas montadas sobre cartones de inferior calidad, con tonalidades amarillentas y naranjadas, y una característica orla en ambos lados del cartón en la que podía leerse «Vues d'Espagne. B.K. Paris» (Hervás, 2005: 386).

La mayor parte de las vistas estereoscópicas españolas se editaron y vendieron fuera de nuestras fronteras, especialmente las realizadas durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XIX. Los grandes estudios fotográficos de nuestro país se consolidaron en las décadas siguientes, pero para entonces la fotografía estereoscópica ya había entrado en etapa de decadencia (Fernández, 2004: 125). Con el cambio de siglo la estereoscopía alcanzó una nueva edad dorada, motivada por la popularización de nuevas colecciones de vistas estereoscópicas, que estaban dirigidas al gran público y producidas por potentes firmas norteamericanas, que también orientaron su mirada hacia España. El mercado mundial quedaba acaparado por grandes empresas estadounidenses como Keystone View Company, Underwood & Underwood y H. C White Co. (Fernández, 2004: 93). De todas ellas, y también de otras compañías de menor tamaño como B. W. Kilburn y Stereo-Travel Company, se conservan ejemplares con imágenes del Museo del Prado. Estas imágenes que incluyen grupos de personas resultan más cercanas para el espectador y, además, aportan información sobre la sociedad del momento en que fue realizada la fotografía. Las estereoscópicas de Kilburn (ca. 1903), Stereo-Travel Company (ca. 1908) y H. C White Co. (ca. 1908) presentan diferentes vistas de la fachada oeste del Museo y, más concretamente, de su entrada principal, conocida como Puerta de Velázquez. La primera de las imágenes¹⁸ muestra un señor con sombrero y bastón –en primer plano– y otro grupo que parece estar pendiente del fotógrafo y que se sitúa junto al pórtico principal del edificio, cuyos intercolumnios se revelan vacíos y despojados de las esculturas de los reyes que tenían en años anteriores (Hervás, 2011: 324). La segunda foto-

16 Museo Nacional del Prado. HF00679 y Colección Fernández Rivero (dos vistas diferentes de la sala norte de escultura) y Colección Fernández Rivero y Museo Nacional del Prado. HF00680 (dos ediciones distintas de la sala sur de escultura).

17 Museo Nacional del Prado. HF00678 (vista exterior del Museo) y Colección CCS (vista de la sala norte de escultura).

18 Museo Nacional del Prado. HF00682.



FIG. 4. Hawley C. White. *Museo del Prado, vista de la puerta de Velázquez*. ca. 1908. Museo Nacional del Prado. HF00684.

grafía¹⁹ describe una escena cotidiana en la que unos personajes parecen disfrutar del día en los jardines del Museo –junto a la escultura de Velázquez– y se complementa con otra imagen en la que aparecen los mismos personajes, en el mismo lugar, pero representados desde el otro lado. Mientras que en una de ellas el Museo aparece como telón de fondo, en la otra los famosos cedros del Líbano –situados junto a la entrada principal del Museo– cierran la composición. Y la tercera de las estereoscópicas²⁰ ofrece una vista de dos señoritas que, sentadas en un banco y de espaldas al edificio, dirigen la mirada al espectador de una manera algo forzada, mientras que su acompañante masculino parece tomar notas apoyado en el mismo banco. Completa la escena un agente del orden que guarda la entrada al Museo. Este ejemplar se publicita bajo el epígrafe «The Perfect Stereograph» con el que White destacaba la calidad de sus fotografías (FIG. 4).

Puede que la imagen estereoscópica más conocida del Museo –y quizá una de las más bellas– sea la *Vista de la galería principal con unos copistas ante las obras de Murillo*, que podemos ver editada por Underwood & Underwood²¹ (ca. 1902) y, posteriormente, también por la Keystone View Company²². La Keystone se convirtió en la empresa más importante porque sumó el fondo de Kilburn, el de White y el de Underwood & Underwood a su ya nutrida colección (Fernández, 2004: 92-94). En la imagen se aprecia a tres copistas en el acto de copiar algunas de las principales obras de Murillo. Entre los lienzos del autor sevillano que cuelgan

19 En este artículo se hace alusión a una fotografía concreta de la Stereo-Travel Company que lleva por título ‘7. Museo del Prado, Madrid, Spain’, y se establece una relación directa con otra de la misma compañía –6. Cedars of Lebanon, Prado, Madrid, Spain–, en la que no aparece propiamente el Museo. Ambas imágenes se conservan en una colección particular.

20 Museo Nacional del Prado. HF00684.

21 Se conservan múltiples copias de esta fotografía estereoscópica pero aquí destacamos la de la Colección Fernández-Rivero (cartón beige) y la de la Colección FBS (cartón gris oscuro).

22 Museo Nacional del Prado. HF00683.

de las paredes puede reconocerse *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, Sagrada Familia del pajarito, La Inmaculada del Escorial, Aparición de la Virgen a san Bernardo, La Inmaculada de Aranjuez* –cuya copia terminada puede verse en un caballete en medio de la galería– o *Adoración de los pastores*. Otro aspecto interesante a mencionar es la carga educativa de las imágenes comercializadas por Underwood & Underwood y Keystone, que incluían una explicación del motivo representado en el reverso del cartón y, además, lo hacían en varios idiomas. Si bien la firma Underwood introdujo este particular en sus *boxed sets*, fue Keystone quien mejor explotó la faceta didáctica de sus colecciones (Fernández, 2004: 94).

Las fotografías estereoscópicas de las primeras décadas del siglo XX producidas en España provienen, en su mayor parte, de empresas catalanas como la Sociedad Estereoscópica Española y, sobre todo, de editores como Alberto Martín o José Codina; en todas estas colecciones pueden rastrearse imágenes del Museo²³. Alberto Martín elaboró la colección de estereoscópicas más importante de las realizadas en España en el siglo XX, conocida como «El Turismo Práctico». Sus tarjetas, al igual que las americanas, tienen un texto explicativo al dorso –en español, francés e inglés– y sus características fueron evolucionando en las diferentes ediciones (García y Fernández, 2019). Dentro de esta colección, el Museo del Prado queda representado con una imagen interior de una de las salas en la que puede verse *Venus recreándose con el amor y la música*, de Tiziano, y *Adán y Eva*, de Rubens: dos pinturas importantes que, además, cuentan con el atractivo de que en ellas se muestran los cuerpos desnudos²⁴. Dada la difusión que tuvo la obra de Alberto Martín pueden encontrarse ejemplares de esta imagen estereoscópica –en sus diferentes ediciones– en múltiples colecciones²⁵ (FIG. 5).

José Codina es el responsable del otro gran proyecto comercial estereoscópico que se desarrolló en la década de 1930, en el que participaron varios fotógrafos y que responde al nombre de «Estereoscopia Rellev» (García y Fernández, 2019). Se han encontrado dos imágenes del Museo del Prado y ambas son vistas exteriores. La primera de ellas, en la que queda reflejada la autoría del propio J. Codina, es una vista lateral de la puerta de Velázquez en la que la vegetación parece tener más presencia que el edificio del Museo²⁶. La segunda es una vista de la fachada principal del Museo con la escultura de Velázquez delante que, al presentar una visión mucho más frecuente, resulta de menos interés²⁷; en este caso, desconocemos el autor de la fotografía aunque sabemos que se incluyó en la 4ª serie editada por Rellev.

En España, el gusto por experimentar con la fotografía estereoscópica surge a finales del siglo XIX, pero será en la siguiente centuria cuando se generalice como afición de una clase social acomodada y ávida de nuevos hábitos. Los avances en la técnica y en la distribución de materiales listos para utilizarse sin necesidad de conocimientos previos posibilitaron la llegada de los fotógrafos aficionados al mundo de la estereoscopia, aunque fue gracias a la llegada del sistema de Jules Richard y la cámara *Vérscope* cuando esta práctica alcanzó su máximo

23 La Colección Fernández-Rivero conserva una imagen de la puerta principal del Museo, con la escultura de Velázquez, editada por la Sociedad Estereoscópica Española.

24 Quiero agradecer a Roser Pintó Fabregas y M. Mercé Riera –Biblioteca de Catalunya– y a Rafel Torrella y María Mena –Arxiu Fotogràfic de Barcelona– su colaboración en la búsqueda de imágenes del editor Alberto Martín relacionadas con el Museo del Prado.

25 Museo Nacional del Prado. HF00685 (ejemplar en el que únicamente aparece la imagen y el epígrafe: 'Nº11.- Madrid - Museo del Prado') y Colección FBS (ejemplar en el que aparece la imagen, el título y el rótulo 'EL TURISMO PRÁCTICO. VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE ESPAÑA').

26 Colección particular.

27 Ajuntament de Girona. 348072.

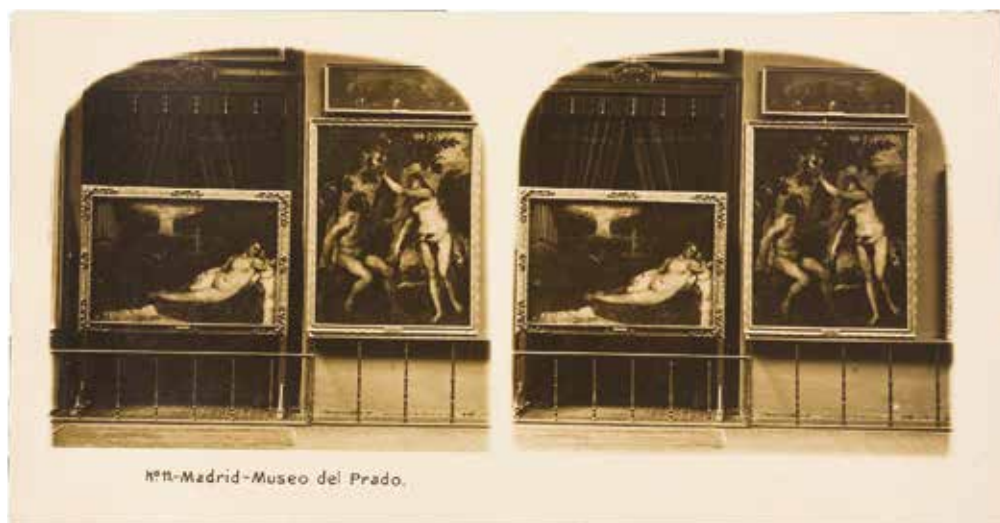


FIG. 5. A. Martín [editor]. *Museo del Prado, vista de una sala*. 1900-1915. Museo Nacional del Prado. HF00685.

desarrollo (Fernández, 2004: 193-195). El Museo del Prado también aparece en las estereoscópicas realizadas por aficionados –copias sobre papel o vidrio– en las que se reproducen vistas exteriores junto a detalles de las salas de pintura y de escultura, y en las que los copistas tienen una presencia bastante considerable²⁸. No obstante, no me detendré en esas imágenes sino en la colección del pintor Cecilio Pla, un aficionado a la fotografía cuyo archivo personal –con un número considerable de imágenes estereoscópicas– entró a formar parte del Museo del Prado gracias a la donación realizada por la familia Ellacuría Delgado –herederos del pintor– en 2018. Su archivo se encuentra en fase de estudio pero podemos avanzar que contiene estereoscópicas de temática variada que describen su ámbito familiar, ofrecen detalles para reproducir en sus pinturas o recuerdan viajes y jornadas con amigos. No obstante, el grupo más interesante de imágenes quizá sea el que muestra cómo era su trabajo en el taller y la importancia que tuvo para Pla la enseñanza del oficio. Destacamos una imagen directamente relacionada con este último ámbito en la que una modelo está manipulando un visor estereoscópico en el taller del pintor, detalle que refiere la importancia que la estereoscopia tuvo para el pintor (FIG. 6).

Como para tantos artistas del siglo XIX y primeras décadas del XX, para Cecilio Pla la fotografía fue una herramienta de trabajo, un foco de inspiración y puede que también una verdadera pasión. Confiamos en que el análisis de su archivo confirme la teoría de su devoción por la fotografía, especialmente la estereoscópica, y que su nombre pueda engrosar el listado de los fotógrafos aficionados cuya obra se custodia en una institución pública.

El Museo del Prado está presente en los muestrarios de las casas editoras francesas, en los repertorios de las compañías estadounidenses y en los conjuntos de imágenes tomadas por profesionales y aficionados de la estereoscopia a nivel nacional. Todos ellos incluyeron diferentes

28 Se han podido consultar ejemplares pertenecientes a varias colecciones particulares, así como otros conservados en el propio Museo. HF00849, HF05945, HF05946 y HF05947.



FIG. 6. Autor desconocido [posiblemente Cecilio Pla]. Una modelo con un visor estereoscópico en la mano, posando en el taller de Cecilio Pla. Museo Nacional del Prado. HF05969.

visiones del Museo del Prado en sus colecciones, contribuyendo a difundir su imagen y a situar la institución en el panorama artístico internacional.

Referencias bibliográficas

- AZCUE BREA, Leticia (2012), «El origen de las colecciones de escultura del Museo del Prado: El Real Museo de Pintura y Escultura», en *Taller europeo: intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, pp. 73-110.
- DOMÈNECH, Sílvia, RUIZ, Montserrat y TORRELLA, Rafel (2007), *Barcelona fotografiada: 160 anys de registres i representació. Guia dels fons i col·leccions de l' Arxiu Fotogràfic de Barcelona*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat-Arxiu Fotogràfic, Institut de Cultura de Barcelona y Ajuntament de Barcelona.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004), *Tres dimensiones en la historia de la fotografía*, Málaga: Editorial Miramar.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos (2011), «Joseph Carpentier: pionero de la fotografía estereoscópica sobre España», en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 46-55.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2011), «Los fotógrafos Lamy y Andrieu», en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 81-92.
- GARCÍA BALLESTEROS, Teresa y FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio:
- *Jean Jules Andrieu fotografía España en 1868*. 29.02.2012 [consulta 22 de noviembre 2019].
 - <https://cfrivero.blog/2012/02/29/jean-jules-andrieu-fotografia-espana-en-1868/>
 - *El Museo del Prado en sus fotografías del XIX*. 27.11.2018 [consulta 22 de noviembre 2019].
 - <https://cfrivero.blog/2018/11/27/el-museo-del-prado-en-sus-fotografias-del-xix/>
 - *Los interiores de «El Prado»*. 27.01.2019 [consulta 22 de noviembre 2019].
 - <https://cfrivero.blog/2019/01/27/los-interiores-de-el-prado/>
 - *La aventura estereoscópica del editor Alberto Martín*. 08.07.2019 [consulta 22 de noviembre 2019].
 - <https://cfrivero.blog/2019/07/08/la-aventura-estereoscopica-del-editor-alberto-martin/>

- José Codina y la colección Rellev. 12.07.2019 [consulta 22 de noviembre 2019].
 - <https://cfrivero.blog/2019/07/12/jose-codina-y-la-coleccion-rellev/>
- GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael (2011), «Fundamentos y desarrollo de la fotografía estereoscópica», en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 22-45.
- HERVÁS LEÓN, Miguel (2005), «La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867», *Archivo Español de Arte*. Volumen LXXVIII, 312, pp. 381-396.
- HERVÁS LEÓN, Miguel (2011), «Estereoscopias del Museo del Prado», en *No solo Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 318-325.
- MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel y PORTÚS PÉREZ, Javier (2004), *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro (2011), *El Museo del Prado. Biografía del edificio*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- PIÑAR SAMOS, Javier y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos (2011), *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2006), «Luis Eusebi», *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y TF Editores.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2018), *Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (1999), «Vista de la fachada principal del Museo del Prado», en *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid-Barcelona: Patrimonio Nacional y Fundación La Caixa, pp. 36-37.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos (2011), «Los editores Ferrier-Soulier y Gaudin», en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 61-80.
- SCHRÖDER, Stephan F. (2004), «La galería de escultura del Museo del Prado a mediados del siglo XIX. Una reconstrucción», en *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 625-649.

George Washington Wilson. The Formative Years

George Washington Wilson. Los años de formación

Dr Peter Blair

Collector and photo historian, Scotland

ABSTRACT

In 1861, Aberdeen photographer George Washington Wilson was regarded as pre-eminent among stereo-photographers and the benchmark by which others were measured. His reputation was established in the late 1850s through a remarkable combination of inventiveness, artistic vision and photographic skill, coupled with an aptitude at self-promotion. Much of his early formative work is difficult to identify, as it does not appear in any catalogue. Rare stereoscopic images from the author's collection are used to illustrate an important article on Wilson from *Photographic Notes* in November 1858 for the first time. Analysing contemporary reports provides the context to understand Wilson's rise to prominence.

Keywords: George Washington Wilson, Aberdeen, stereoscopy, photography, Brewster.

RESUMEN

En 1861, el fotógrafo de Aberdeen, George Washington Wilson, fue considerado preeminente entre los estereo-fotógrafos y el punto de referencia por el cual se midieron otros. Su reputación se estableció a fines de la década de 1850 a través de una notable combinación de inventiva, visión artística y habilidad fotográfica, junto con una aptitud para la autopromoción. Gran parte de su trabajo formativo temprano es difícil de identificar, ya que no aparece en ningún catálogo. Raras imágenes estereoscópicas de la colección del autor se utilizan para ilustrar un importante artículo sobre Wilson en *Photographic Notes* en noviembre de 1858 por primera vez. El análisis de informes contemporáneos proporciona el contexto para comprender el ascenso de Wilson a la fama.

Palabras clave: George Washington Wilson, Aberdeen, estereoscopia, fotografía, Brewster.

As a collector of George Washington Wilson stereoviews, it has always fascinated me how a portrait painter from a small, provincial city in the north-east of Scotland emerged as one of the foremost stereo-photographers in the UK and the benchmark by which others were measured. In the process, he established one of Victorian Britain's largest photographic enterprises.

G. W. Wilson was an early adopter of stereoscopy. At Aberdeen's very first photographic exhibition, held in late 1853 at the Mechanics' Institution, Wilson & Hay won a bronze medal for



FIG. 1. James Cassie RSA, stereo-ambrotype, Wilson & Hay, 1853/54.

a portrait and a silver medal for the overall quality of their photographs, which included a stereoscopic portrait. This is the first record¹ of stereoviews being exhibited publicly since the London Great Exhibition of 1851, where Sir David Brewster's lenticular stereoscope was launched. The short-lived Wilson & Hay partnership only lasted from September 1853 through to January 1855². At this early date, the vast majority of stereoviews in the UK were portraits. Only one Wilson & Hay stereoview (see Figure 1) has been so far identified³. This is an ambrotype portrait of James Cassie RSA, a local Aberdeen artist. Cassie had been lame since childhood, hence the walking stick. It should also be noted that Wilson's wife was Maria Cassie. Research to establish a family link has not yet been fruitful. The small Wilson & Hay label highlights the medals awarded at the 1853 Aberdeen exhibition (FIG. 1).

Topographical stereoviews were taken of Paris at least as early as 1852 by Claude-Marie Ferrier, working for Dubosq, who had commercialised Brewster's stereoscope. In 1854, George Nottage founded the London Stereoscope (later Stereoscopic) Company, selling a huge range of views from various photographers. As the popularity of stereoscopy surged and commercial opportunities increased, Wilson was encouraged to venture out of his studio with his stereo-camera. In 1855, accompanied by his friend George Walker, he took images of the Old Mill at Cults, near Aberdeen. He was surprised when Walker ordered a large quantity and sold them in his bookshop for 2 shillings (10p) each⁴. This opened Wilson's eyes to the potential for scenic stereoviews and by 1856 he had a catalogue of 44 regional views. Compared with his later work, most were of limited artistic and stereoscopic value, however, several (see Figure 2 for a typical example) demonstrated a highly promising eye for composition (FIG. 2).

1 Photographic Exhibitions in Britain, 1839 – 1865, <http://peib.dmu.ac.uk/>

2 Roger Taylor, «George Washington Wilson – Artist and Photographer (1823 – 93)», London Stereoscopic Company, 2018.

3 Peter Blair, «Scotland in 3D – A Victorian Virtual Reality Tour», P3DB Publications, 2018, ISBN 9781527225527.

4 Roger Taylor, «George Washington Wilson – Artist and Photographer (1823 – 93)», London Stereoscopic Company, 2018, ISBN 978095744692.



FIG. 2. 34 – Firs in Ballochbuie Forest, Wilson, 1856 Series.

A mere five years later, Wilson had firmly established himself as the UK's benchmark stereophotographer. In 1861, *Photographic Notes* reported that Wilson «has now achieved for himself a position which no other photographer has reached»⁵, while in the *British Journal of Photography*, Roger Fenton, today regarded as a peerless early Victorian photographer, suffered the ignominy of his submissions to the 1861 annual London Photographic Society's Exhibition being damned with the faint praise that they were «somewhat in the style of Mr Wilson's»⁶.

It is Wilson's work from 1858 and 1859 which established his reputation. He became very interactive, sending work for press review and to exhibition. He experimented with technique, chemistry and apparatus. The images from this period were highly innovative for their time, including views taken directly into the sun (an unthinkable heresy) and what were perhaps the first instantaneous street scenes. Reviewers were eulogistic.

Much of this body of work is difficult to identify, as it does not appear in any catalogue. The images tend to be on white, cream or pale yellow card and have hand-written titles with no attribution to Wilson. The only means of identification are either stylistically, by reference to contemporary journal reviews and exhibition reports, or by tentative hand-writing analysis⁷. The photographic journals of the day sadly did not have any photographs in them. However, I have been able to identify many of the stereoviews mentioned in early articles on Wilson. Reproduced here is one of the most significant articles on Wilson⁸, published in *Photographic Notes*, November 1858, now coupled with accompanying photographs for the first time.

5 *Photographic Notes*, 15 Jan 1861, p. 20.

6 *British Journal of Photography*, Jan 1861, p. 37.

7 Peter Blair, «George Washington Wilson – Stereoviews – A Collector's Catalogue», print-on-demand, www.lulu.com.

8 *Photographic Notes*, Nov 1858, p. 252.

Photographic Notes (Journal of the Birmingham Photographic Society), edited by Thomas Sutton (Volume III, November 1858)

We have received from Mr. George Wilson, of No. 24, Crown Street, Aberdeen, the well-known photographer, a series of the most charming stereoscopic views upon paper that we have yet seen. In many of these photographs Mr. Wilson has succeeded in introducing the natural sky, the instantaneous ripple upon the surface of water, animated figures, and at the same time rendering all the details of the objects in shadow. This has not been done by any trick in the printing, nor have the negatives been retouched; the result is due to legitimate photography. Among the most remarkable of the subjects sent are the following: Oban, Sunset; a Summer Morning on the Sands; Fishing Boats on Loch Fyne, at Inverary; Oban, Evening; Inverary, Argyleshire; and the instantaneous portrait of a Child, seated upon a rocking-horse, and with a merry smile upon his countenance. These subjects are so exceedingly fine, and so far in advance of what one usually sees, that they require especial notice (FIG. 3).



FIG. 3. Instantaneous portrait of a child, seated on a rocking horse, Wilson, 1858.

«Oban, Sunset.» — In this view the artist has pointed his camera directly at the sun's disc. The sun is just about to disappear behind a heavy bank of clouds, the edges of which are tipped with light. These rest upon a long range of distant hills, between which and the foreground is a broad sheet of water covered with ripples. On this water, immediately beneath the sun, is a bar of dancing light, not snowy, but just one shade lighter than the rest of the water; a steamer is crossing it and leaving behind her two long lines of wake from the rudder and paddles. The foreground consists of a row of housetops with quite enough of detail in the shadows. This picture, although evidently taken instantaneously, is sharp all over, and the manipulation clean and even. No diffused light has entered the camera, for Mr. Wilson informs us that the tubes of his lenses are lined with black velvet, the edges of the lenses blackened, and a shade in front also lined with black velvet. Such an instrument is not to be purchased ready-made, and the reader will observe that the first professional photographers, who aim at something beyond the imperfect things that have been done in the infancy of the art, and in their daring attempts venture even to point the camera at the sun himself, are compelled to modify entirely the mounting of their lenses, and the plan of their camera. The cameras and lenses commonly made and sold are unfit for anything beyond the most elementary applications of the art, and indeed scarcely fit for them. We beg of the reader to note these things. The photographic lens and camera commonly sold by opticians are very incomplete, and the cause of innumerable failures, which are erroneously attributed to the chemicals being out of order. One remarkable feature of this picture is the halo round the sun. This we are informed was produced by some defect in the lenses (FIG. 4).



FIG. 4. Oban, Sunset, Wilson, 1858.

«Oban, Evening.» — This subject is similar to the last in composition, but the sun was too high to be included in the picture, and a steamer, with smoke rising from the funnel, lies directly across a broad bar of reflected sunshine upon the water. The ripple is sharply indicated, the distance well thrown back into haze, and the foreground fully out in all its details (FIG. 5).



FIG. 5. Oban, Evening, Wilson, 1858.

«A Summer Morning on the Sands» — It combines clouds, ships, breaking waves, and a wet beach. It is a delicious little photograph (FIG. 6).



FIG. 6. A Summer Morning on the Sands, Wilson, 1858.

«Fishing Boats on Loch Fyne.» — In this picture figures are introduced, and the shadows of objects are thrown towards the spectator (FIG. 7).



FIG. 7. Fishing Boats, Loch Fyne, Inverary.

«Inverary, Argyleshire,» — It is another marvellous subject, in which clouds, reflections in water, animated figures, and detail in the shadows, are all rendered in perfect truthfulness to nature. There are no chalky whites, nor black unmeaning patches of shadow (FIG. 8).

In addition to the above subjects we received several very fine ones of less pretensions to novelty, but equal in their way to anything that has been done in photography. The best are perhaps Fingal's Cave, Staffa, three subjects; Bonnington Falls on the Clyde; Waterfall at Inversnaid; and Loch Etive, a subject which has extraordinary merit as a composition.



FIG. 8. Inverary, Argyllshire, Wilson, 1858.

Growing recognition encouraged Wilson, from around 1859 onwards, to create an entirely new catalogue of stereoviews on distinctive bright yellow card, typically with large blue labels announcing G. W. Wilson as the photographer. The earliest known «main series» catalogue is dated 1863 and contains views up to number 440A. A few of the 1858 views made it into the new catalogue, for example the views of Staffa became numbered 15, 16 and 17 respectively. However, they were rapidly updated with improved images from similar vantage points. Wilson probably revisited Staffa in 1859, 1860 and 1866.

Wilson continued to add around 80 to 100 new images per year and constantly updated his back catalogue with fresh versions, retaining the original catalogue numbers. When the last known Wilson stereoview catalogue was published in 1893 it contained images numbered up to 2556⁹.

It is a great pleasure to come and talk at a Stereoscopic Conference because I believe it is a field of photography that has been sadly ignored and reduced to a mere footnote in the history of photography. However, it was the dominant form of photography around 1860. It fundamentally changed the business model for photography, it drove developments in photographic technique and aesthetics and it accelerated the development of camera technology. As he pushed against the boundaries of photography, George Washington Wilson was pivotal to all of these developments.

It is the short period in the late 1850s that established Wilson's reputation and provided the platform for commercial success. Back in 1861 he was pre-eminent among stereo-photographers in Britain. Today he is sadly overlooked. Some might argue that commercial success diluted the artistic vision. The novelty and inventiveness of Wilson's early masterpieces are certainly underappreciated, probably largely because they are stereoscopic, therefore small and difficult to exhibit. It is only by understanding the state of the art in 1858 and realising the importance of stereoscopy as the best-selling photographic format of the period that we can

9 Peter Blair, «George Washington Wilson – Stereoviews – A Collector's Catalogue», print-on-demand, www.lulu.com.

begin to appreciate why Wilson was so highly rated in his day. The opinion of his peers provides a crucial insight. Fellow photographer, Valentine Blanchard, reminisced in 1862, «(Wilson has taken) the greatest number of really beautiful pictures that have yet been secured by photography. The boldness of the idea which prompted him to turn the daring gaze of his lens at the sun – and coming suddenly, too, upon our old notions about the necessity of keeping the sun out of the lens – almost took my breath away»¹⁰.

References

BLAIR, Peter (2018): *Scotland in 3D – A Victorian Virtual Reality Tour*, P3DB Publications.

- *George Washington Wilson – Stereoviews – A Collector's Catalogue*, print-on-demand, www.lulu.com.

British Journal of Photography, Jan 1861.

Photographic Exhibitions in Britain, 1839 – 1865, <http://peib.dmu.ac.uk/>

Photographic Notes, 15 Jan 1861 and Nov 1858.

TAYLOR, Roger (2018): *George Washington Wilson. Artist and Photographer (1823 – 93)*, London, Stereoscopic Company.

The Photographic News, 19 December 1862.

10 *The Photographic News*, 19 December 1862, p. 602.

Cámaras, telescopios y mulas: Charles Piazzi Smyth camino al Teide

Cameras, telescopes and mules: Charles Piazzi Smyth on his way to the Teide

Rachel Bullough Ainscough

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

RESUMEN

En el verano y otoño de 1856, el Astrónomo Real de Escocia, Charles Piazzi Smyth, visitó la cumbre de Tenerife con el objetivo de llevar a cabo unos experimentos científicos. Mientras estuvo allí, realizó una serie de fotografías estereoscópicas, veinte de las cuales vienen a ilustrar, por primera vez en la historia de la fotografía, un libro donde relata sus experiencias. Esta comunicación se centra en las dificultades experimentadas durante la excursión: la de llevar hasta la cumbre un abultado equipo astronómico y fotográfico y algunas de las dificultades a la hora de realizar las fotografías en un terreno inhóspito propio de la alta montaña en Tenerife. En tiempos de «todo en un click» de la fotografía moderna, invita a reflexionar sobre las proezas de los fotógrafos viajeros de los años pioneros de la fotografía.

Palabras clave: Charles Piazzi Smyth, Tenerife, fotografía, montaña, tierras altas.

ABSTRACT

In the summer and autumn of 1856, the Astronomer Royal for Scotland, Charles Piazzi Smyth, visited the Peak of Tenerife in order to carry out some scientific experiments. Whilst he was there, he also produced a series of stereoscopic views, twenty of which came to illustrate, for the first time in photographic history, a book in which he talks about his experiences. This paper focuses on the difficulties experienced during the excursion itself: that of carrying the astronomical and photographic equipment to the Peak and some of the difficulties encountered whilst photographing on the rugged mountain terrain in Tenerife. In times of «everything in a click» in modern photography, this paper invites readers to reflect upon the feat of travelling photographers during the early years of photography.

Keywords: Charles Piazzi Smyth, Tenerife, photography, mountain, highlands.

Una de las cosas que más llaman la atención de la expedición astronómica de Charles Piazzi Smyth a Tenerife en 1856 es el hecho de tener que subir dos telescopios a la parte más alta del Teide, la montaña más alta de las islas Canarias y de España. Aprovecho su bicentenario para señalar algunas de las dificultades que experimentó a la hora de portar por un terreno

inhóspito y difícil propio de la alta montaña, su equipo abultado y pesado, una verdadera proeza si se compara con la fotografía moderna. Sin embargo, a pesar de las dificultades, Piazzi Smyth consiguió realizar con éxito unas fotografías estereoscópicas estimables, veinte de las cuales llegaron a ilustrar el libro que se publicó en 1858 con el título: *Teneriffe; an astronomer's experiment or specialities of a residence above the clouds*¹, el primer libro ilustrado con vistas estereoscópicas.

Anochece en Tenerife cuando el pequeño grupo llegó a la cima del monte Guajara. Montaron su campamento a la luz brillante de la luna, luz que no impedía una visión perfecta del cielo en el hemisferio occidental en verano: las estrellas abundantes y Júpiter creciente. La excursión hasta la cima había sido larga y dura, pero había merecido la pena. Charles Piazzi Smyth, Astrónomo Real de Escocia preparó y ofreció un té caliente y abundante a los demás, a casi 2750 metros de altura, 28 grados del Ecuador, y 24 días después de salir de Inglaterra. (Piazzi Smyth, 1858: 89-90) (FIG. 1).

Piazzi Smyth, astrónomo, geodesta, espectroscopista, meteorólogo, piramidólogo, artista, viajero, escritor y pionero de la fotografía ha sido descrito como uno de los personajes más coloridos de la historia de la ciencia en el siglo XIX (Brück & Brück, 1988: ix).

Nació en 1819 en Nápoles, ciudad de destino de su padre William Henry Smyth, oficial de la marina inglesa y lingüista destacado con un gran interés en la astronomía, gracias a su amigo, el distinguido astrónomo y sacerdote italiano, Guisepppe Piazzi (Brück & Brück, 1988: 1). Piazzi fue el padrino de Charles y este llevó su apellido con orgullo durante toda su vida, junto con el de su padre. A la hora de bautizarle, Piazzi expresó un deseo que un día el pequeño Charles fuese astrónomo como él (Brück & Brück, 1988: 2).

Y así fue. A pesar de no tener estudios formales a partir del colegio, gracias a su entusiasmo, un constante afán de superarse y la experiencia práctica que disfrutó de primera mano en el observatorio casero de su padre, en 1846, Piazzi Smyth fue nombrado Astrónomo Real de Escocia, oficio que compaginaba con sus clases de astronomía práctica en la universidad de Edimburgo (Brück & Brück, 1988: 8).

Desde 1835, Piazzi Smyth había trabajado como ayudante del astrónomo de su majestad en la Ciudad del Cabo, donde pudo disfrutar de las condiciones favorables de observación en el hemisferio sur. A partir de entonces, defendía con determinación y pasión la idea de la astronomía de alta montaña, es decir, que los astrónomos saliesen de sus observatorios urbanos para hacer sus experimentos de observación en lugares alejados de la contaminación. Arremetía contra los observatorios de ciudad cuestionando su utilidad y proponiendo ante las sociedades e instituciones científicas de la época, que se emplearan solo como base administrativa y que los astrónomos fuesen peripatéticos, idea vigente en la actualidad.

Piazzi Smyth sabía bien de lo que hablaba. La belleza de Edimburgo y sus alrededores le abrumaron cuando llegó a la ciudad escocesa en 1846. No así el observatorio, situado en la parte más alta de la ciudad, Calton Hill, donde hoy sigue y donde, en teoría, se podía disfrutar de las mejores vistas. La mayor parte del tiempo, sin embargo, el observatorio se encontraba rodeado de una manta de niebla tóxica que no permitía ver nada. No era de extrañar que la ciudad se conociera durante el siglo XIX como «Auld Reekie»².

1 *Más cerca del cielo. Tenerife, las experiencias de un Astrónomo o Pormenores de un Período de Estudios por Encima de las Nubes* (Trad. Emilio Abad Ripoll), Santa Cruz: Ediciones Idea, 2002.

Las traducciones en este texto son de la autora, salvo donde se indica.

2 «Vieja apestosa». Traducción propia.

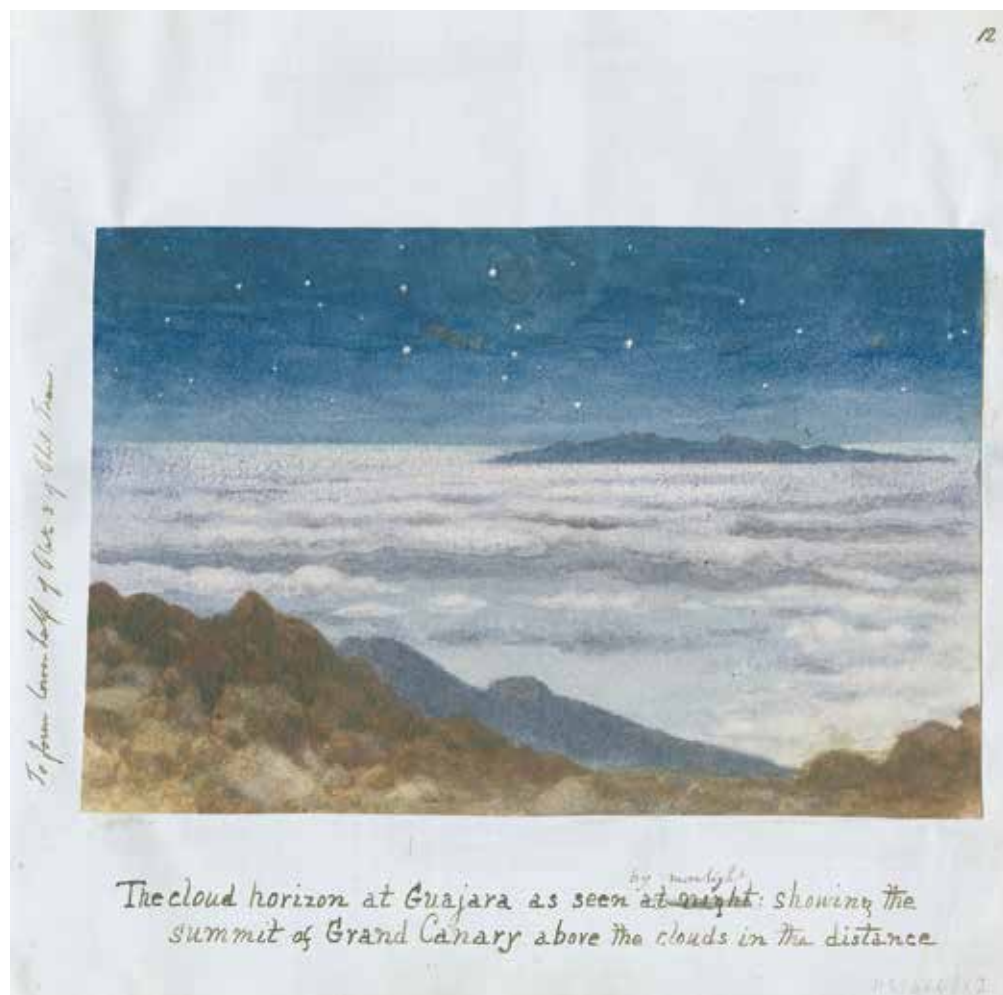


FIG. 1. The cloud horizon at Guajara as seen by moonlight. Tenerife Papers of Charles Piazzi Smyth, 1856, MS/626/12. © The Royal Society, Londres.

Durante su estancia en Sudáfrica Piazzi Smyth coincidió con el conocido y prestigioso astrónomo y científico John Herschel. Ambos estaban presentes a la llegada al hemisferio sur del cometa Halley en 1835 y Herschel expresó un interés en las actividades de Piazzi Smyth en el observatorio, animándole a estudiar más matemáticas. Piazzi Smyth le obsequió a Herschel con unos dibujos de la cola del cometa que el gran científico encontró admirables (Brück & Brück, 1988: 6).

Otro interés que unía a Piazzi Smyth y Herschel fue la fotografía en sus años pioneros³. Los primeros experimentos fotográficos de Piazzi Smyth se realizaron en Sudáfrica en 1843 y de este tiempo data su calotipo del observatorio de la ciudad del Cabo, considerada la fotografía más

3 John Herschel inventó entre otros los términos «photography», «snapshot» (instantáneo), «positive» y «negative». Notables son sus experimentos fotográficos con el color (1840) que le llevaron a inventar el *Cianotipo* (1842). Asi-

antigua de un observatorio en existencia. También fotografió paisajes y personas, siguiendo sin duda el instinto artístico heredado de su madre (Brück & Brück, 1988: 6).

Como se verá más adelante, la relación de Charles Piazzi Smyth con John Herschel fue clave a la hora de incluir una cámara fotográfica en el abultado equipaje que planeaba llevar a la cima de Tenerife.

En 1853, Piazzi Smyth, en su papel de Astrónomo Real de Escocia, presentó ante la junta del observatorio su propuesta de realizar una expedición astronómica a Tenerife, lugar idóneo por su latitud y por tener las condiciones perfectas para las observaciones del firmamento y otros experimentos meteorológicos y geológicos. La expedición se realizaría durante los meses de verano cuando las tardes se prolongaban y la universidad, se encontraba en periodo de vacaciones. La junta, en principio, estaba a favor de la idea, pero optó por gastar su escueto presupuesto en actividades del observatorio en Edimburgo (Brück & Brück, 1988: 49).

En mayo de 1856, casi tres años después, la propuesta de Piazzi Smyth fue aprobada con el apoyo del Astrónomo Real de Inglaterra, G.B Airy y el Almirantazgo, que proporcionó la cantidad de 500 libras para la compra del equipo necesario. El ingeniero Robert Stephenson, amigo de la familia Smyth, puso a su disposición el yate *Titania* y su tripulación (Brück & Brück, 1988: 49).

El 24 de junio, partieron desde Cowes, Inglaterra, los Piazzi Smyth, Charles y Jessica, recién casados (Brück & Brück, 1988: 51). Jessica Piazzi Smyth, geóloga, fue ayudante de su marido durante la expedición, revelando y positivando fotografías en una frágil tienda laboratorio expuesta a los elementos y redactando los apuntes de su marido (García Felguera, 2008: 81).

Al estilo de la época, a la hora de elaborar el programa para la expedición a Tenerife, se recibieron sugerencias de instituciones científicas y destacadas figuras del mundo de las ciencias y la astronomía entre ellas John Herschel que propuso lo siguiente: «Como el Sr. Smyth es un fotógrafo experto, se le debe de proporcionar un aparato para obtener imágenes fotográficas de todo merecido de registrar, entre otras cosas, el Gran Drago de La Orotava (supuestamente el árbol más antiguo del mundo) desde distintas perspectivas» (Piazzi Smyth [Report], 1858: 470).

En el informe posterior al viaje que Piazzi Smyth presentó ante la Royal Society en julio de 1857, el astrónomo explica que adquirió un aparato «sencillo y portátil» para la elaboración de pequeñas placas de cristal, además de abundantes productos químicos, entre ellos el colodión, por recomendación del fotógrafo James Joseph Forrester, quien le puso al día en cuanto a aparatos apropiados se refiere (Piazzi Smyth [Report], 1858: 574/ Schaff, 1980: 290-291).

Se desconoce el número exacto de fotografías realizadas en Tenerife. En el libro se incluyen veinte y el informe oficial tiene en el anexo una lista de setenta y cuatro (Piazzi Smyth [Report], 1858: 575-576). En el Royal Observatory de Edimburgo, se encuentran 112 vistas estereoscópicas en placas de vidrio en seis cajas con las etiquetas: «Guajara», «Orotava» y «Alta Vista»⁴. Algunas placas son repetidas y otras en mal estado, debido, sin duda, a algunos de los accidentes mencionados en el libro por Piazzi Smyth como las grietas en el aparato y las

mismo, consiguió fijar la imagen en placas de vidrio (1839), más idóneas que el papel para su fotografía astronómica. (Schaff, 1994). Disponible online: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00359199409520294>

4 Photographic Plates, Tenerife 1856. Cajas 1-6. Royal Observatory, Edinburgh.

placas causadas por la extrema sequedad del aire, o la tienda fotográfica abatida por el viento, o simplemente a problemas técnicos (Piazzi Smyth, 1858: 152).

Las placas del Royal Observatory parecen haber pertenecido a la colección privada de Piazzi Smyth. Tienen etiquetas laterales con apuntes manuscritos. Entre ellas se encuentran las vistas incluidas en el libro.

Las fotografías publicadas en el libro servían para satisfacer el deseo de Piazzi Smyth de ofrecer al público una vista de la naturaleza en las regiones elevadas de la isla lo más completa posible, con la precisión, solidez y profundidad ofrecidas por las fotografías estereoscópicas; una profundidad que se encontraba en la obra de grandes pintores (Piazzi Smyth, 1858: x-xi).

Esta referencia a los grandes pintores se encuentra entre otras a pintores en el libro como Turner y Murillo (Piazzi Smyth, 1858: 114, 188)⁵ y viene a demostrar el interés que tenía en el arte, además del aspecto artístico de la fotografía más allá de su primera función documental, en un momento de debate en círculos fotográficos. Como otros pioneros de la fotografía viajeros y escritores, con formación e inquietudes artísticas, el potente lenguaje descriptivo del relato aporta color y actividad a las imágenes estáticas en sepia. La actividad fotográfica queda patente en el siguiente extracto del libro que no solo describe la fotografía publicada, sino la escena antes y después de realizarla (FIGS. 2 y 3).

Debemos de tener una fotografía del cono volcánico; así que regresamos a por la cámara y al volver, con la placa de colodión cargada, nos posicionamos, disparamos, y enseguida nos hemos asegurado una vista del cono y las distantes colinas cubiertas de nubes con terrazas y jardines en las laderas. Mientras tanto, en la parte delantera de la imagen, una dama española se asoma de una ventana de madera. Volvemos a disparar y en la segunda placa encontramos, además de los elementos inorgánicos de la escena, a tres niños asomándose uno encima del otro; a un padre, hijo y dos hijas ante el portal de su casa y una joven tímida con un pañuelo blanco elegantemente llevado en la cabeza, espíandonos desde el fondo de la calle. En la tercera placa, nos encontramos con la calle llena de curiosos espectadores. (Piazzi Smyth, 1858: 54-55).

Aunque la mirada fotográfica de Piazzi Smyth era principalmente, científica, el libro se escribió en clave de diario de viajes (Vega, 1995: 36). Según cuenta Piazzi Smyth en el prefacio, fue encargo de varios amigos interesados en sus experiencias personales durante la expedición. Por este motivo se encuentra repleto de escenas de una riqueza descriptiva no solo de la naturaleza y geología de la isla sino de las costumbres de sus habitantes y su historia⁶. También ofrece algunas pinceladas de humor británico, que ayudan a suavizar la dureza de la expedición.

En cuanto a las fotografías, un número considerable de ellas dentro y fuera del libro, incluyen figuras humanas, principalmente miembros de la expedición y autoridades locales. Entre las de su colección privada, anteriormente mencionada, se encuentra una de un grupo de personas que visitaron el campamento. Descansan entre las rocas de Alta Vista entretenidos por Jessica. Otras parecen recuerdos de un viaje personal como la de la posada donde se hospedan en La Orotava y varios retratos de Jessica contemplando las vistas o realizando tareas en el campamento (FIG. 4).

5 La obra de Murillo gozaba de gran popularidad en Gran Bretaña en la década de los 1850. Piazzi Smyth compara los niños campesinos jugando entre las rocas a una escena de Murillo, lo cual demuestra su familiaridad con la obra del pintor español.

6 En el relato Piazzi Smyth no solo describe costumbres contemporáneas sino su historia «guanache» demostrando sus amplios conocimientos de la cultura canaria.



FIGS. 2 y 3. Cono volcánico, escenas antes y después de la fotografía en el libro. The CPS (Charles Piazzi Smyth) archive of the Royal Observatory, Edimburgo.

El 8 de julio los Piazzi Smyth arribaron en Santa Cruz de Tenerife. Al aproximarse a la isla, Charles expresa su decepción. Tenerife se encontraba rodeada de niebla, «como Escocia» comenta (Piazzi Smyth, 1858: 21). La descripción de la llegada a la orilla es un buen ejemplo de la potencia descriptiva del relato, en un pequeño y frágil barco de madera, remando contra el oleaje del mar de fondo y esperando estar en la cresta para poder llegar a la orilla, tarea particularmente difícil para mi esposa, escribe Piazzi Smyth (Piazzi Smyth, 1858: 27).

La primera descripción de la capital de Tenerife refleja perfectamente la mirada artística de Piazzi: «Un paraíso cromático bajo el sol brillante del hemisferio sur para un pintor procedente de las Islas británicas donde no paraba de llover». También muestra un extraordinario talento para recordar los colores, que disfrutaba desde la infancia y que usaba para documentar los lugares que visitaba (Brück & Brück, 1988: 31-32). «Los distintos colores abundantes y de enorme riqueza; rojos, morados, blanco brillante y tonalidades marrones, se combinan en



FIG. 4. Visitors at Alta Vista camp. The CPS (Charles Piazzi Smyth) archive of the Royal Observatory, Edimburgo.

perfecta armonía. Tanto un pintor de retratos como de paisajes encontraría su paraíso aquí» (Piazzi Smyth, 1858: 28).

Le llama la atención el bullicio de Santa Cruz: las caravanas de mulas y bueyes, un camello portando un gran piano por un lado y un saco de azúcar como contrapeso por el otro, un pequeño bosque de bananos (Piazzi Smyth, 1858: 29-30) y los ingleses residentes en la isla ataviados con un pañuelo verde en la cabeza y grandes gafas azules como si fueran niños con disfraz (Piazzi Smyth, 1858: 32).

En Santa Cruz, Piazzi Smyth realiza los trámites de pedir autorización para realizar la expedición. Las autoridades les permiten viajar por donde quieran y durante todo el tiempo que necesiten. Sin embargo, no pueden organizar desde allí el viaje de ascenso al Pico así que parten de inmediato hacia La Orotava.

A las 4.00 de la tarde, el día 10 de julio, llegaron a La Orotava a caballo los Piazzi Smyth. Reinaba el silencio total, tan solo se oían las pisadas de los caballos. De vez en cuando se abría una ventana y se asomaba un curioso. Llegaron al «gran hotel», la fonda Casino, y una vez más Piazzi Smyth expresa su decepción. «¿Este es el hotel? ¡No puede ser!!» (Piazzi Smyth, 1858: 44). A la media hora de estar allí, sin que nadie saliera para atenderles, se presentó el vicecónsul británico Mr Goodall que se puso enseguida a organizar la expedición al Pico del Teide (FIG. 5).

El yate Titania llegó el día siguiente al amanecer a la playa negra y rocosa del puerto de La Orotava, hoy Puerto de la Cruz (Piazzi Smyth, 1858: 46). Por un lado, se descargaban los numerosos bultos y los instrumentos astronómicos, por el otro, la aristocracia local subía a bordo para ver el barco. Lo que más les fascinaba era la chimenea que pensaban que era una jaula de pájaros con su rejilla de hierro. Desembarcaron el carpintero, William Neale y el segundo oficial, William Corke, seleccionados por ser los más robustos y fiables de la tripulación, para acompañar a los Piazzi Smyth en la expedición. Llevaron el equipaje a la posada y lo depositaron en la sala de billar para poder empaquetarlo después (Piazzi Smyth, 1858: 48).

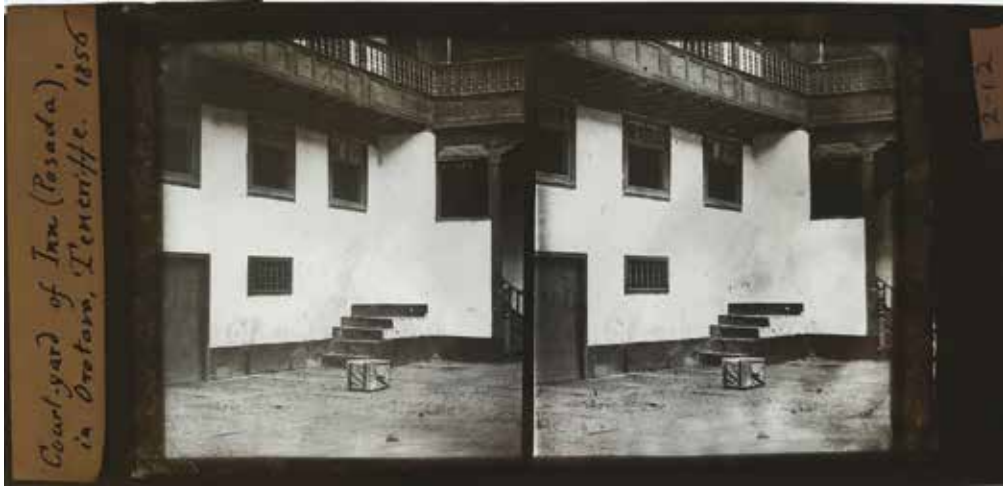


FIG. 5. La Posada. La Orotava. The CPS (Charles Piazzi Smyth) archive of the Royal Observatory, Edimburgo.

Siguiendo el consejo de un inglés residente en La Orotava, especialista en organizar excursiones al Pico, Mr Charles Smith, optaron por subir primero al monte Guajara y montar el primer campamento. Guajara reunía las condiciones necesarias para el ascenso y experimentos astronómicos a realizar: estaba por encima de las nubes, el cielo era de un azul intenso y se encontraba a quince minutos de distancia de una fuente de agua (Piazzi Smyth, 1858: 50).

Sin embargo, el ascenso no era fácil de organizar. Primero el asunto del equipaje: tiendas de campaña, muebles, materiales de construcción, herramientas, instrumentos meteorológicos, aparatos astronómicos variados, cámara y productos químicos, barriles de agua, comida, otras provisiones y dos telescopios (Piazzi Smyth, 1858: 51).

Harían falta dos mulas por baúl, una costumbre que no se empleaba en Tenerife. Las mulas locales eran «tercas y perversas» y «ya costaba mucho conseguir que trabajasen de manera tradicional. Una novedad sería imposible» (Piazzi Smyth, 1858: 51). Además, al tratarse de un camino estrecho y retorcido, no cabían dos mulas una al lado de la otra con una caja entre ellas. Al no poder hacerlo las mulas, se calculaba que harían falta entre sesenta y cien hombres, que tardarían varios días en hacerlo, siempre y cuando se allanara el camino antes. Llamaron a los arrieros más fuertes y experimentados que no eran capaces de levantar una sola caja entre seis (Piazzi Smyth, 1858: 52).

El día 14 de julio comenzó el ascenso al Guajara el pequeño grupo consistente en los Piazzi Smyth, los dos tripulantes del *Titanía* y el sobrino del vicecónsul, Mr Andrew Carpenter, que actuaría como intérprete y dos guías locales, acompañados de más de veinte mulas, cada una con su correspondiente arriero. (Piazzi Smyth, 1858: 60)

La caravana peculiar atraía curiosos a pesar de la hora temprana. Cada mula llevaba una gran variedad de bultos que los arrieros habían atado con cuerdas y que habían:

...rodeado con ingenio alrededor del cuerpo de los animales para luego, haciendo con ellas un lazo bajo los vientres, ensartarlas a un palo y retorcerlas con toda fuerza hasta que cada vuelta de cuerda quedaba absolutamente tensa o la mula, cuyo cuerpo parecía levantarse en peso de sus cuatro

patas, si hubiese podido, proferirse alguna queja en respuesta al estrujamiento de sus órganos internos. (Piazzi Smyth, 1858: 61)⁷.

Los guías eran muy experimentados y no se perdió nada, aunque había que vigilar estrechamente la mula que portaba el agua y su guía, por si a alguien se le ocurría beberla. Se luchaba por mantenerles a todos juntos y a la vista.

Ahora cuando cabalgamos en cola, podemos ver la totalidad de nuestra alargada reata, que, como una enorme serpiente, se desliza hacia arriba y hacia abajo y de un lado a otro, según lo demandan las irregularidades del terreno. Los pañuelos de color carmesí y las blancas ropas de los españoles contrastan vivamente con el marrón amarillento del suelo y, no sabemos cómo, nuestro más corpulento marinero, a lomos de su caballo, parece siempre estar atravesando la parte más elevada de los riscos que cruzan el camino, con su vestimenta del Royal Yacht Squadron, de un profundo color púrpura azulado, destacando con fuerza contra la niebla de la mañana (Piazzi Smyth, 1858: 64)⁸.

Según ascendían hacia la cima del Guajara, se encontraba cada vez menos vegetación, los senderos se volvieron más sinuosos y se encontraban cada vez más cansados bajo un sol abrasador y una temperatura de 37 grados (Piazzi Smyth, 1858: 74-77).

La caravana terminó por desintegrarse sin remedio, los arrieros se retrasaban con el pretexto de apretar las cuerdas que se habían aflojado y bebían a escondidas de los barriles de los viajeros. Piazzi Smyth llevaba su propia agua en una lata cerrada con llave (Piazzi Smyth, 1858: 78). Las mulas se volvieron perezosas e irritables pero los viajeros se negaban a parar hasta llegar a la cima del Guajara.

La estancia en Guajara duró cinco semanas. Se consiguió levantar un campamento y con la ayuda de hombres del cercano pueblo de Chasna, «un grupo nada agradable», según Piazzi Smyth, «consumidores de cantidades abundantes de tabaco y ajo» (Piazzi Smyth, 1858: 221) rodearlo de muros de protección contra el feroz viento que soplaba a todas horas, tirando una tienda al cráter más abajo e impidiéndoles dormir. «No es de extrañar que nuestros labios se agrieten, nuestro pelo se rice, nuestras uñas se rompan y todos nos veamos con la cara roja», escribe Piazzi Smyth. Montaron asimismo el telescopio que habían subido a lomo de mula, en cuatro cajas pesadas (Piazzi Smyth, 1858: 125). «Qué maravillosas son las mulas de Tenerife», escribe Piazzi Smyth, al observar cuánto habían conseguido subir en un día «por un camino perpendicular de lava» (Piazzi Smyth, 1858: 153). «Estamos encantados y sorprendidos de la definición tan fina de las estrellas vistas por el telescopio, tarea imposible en Edimburgo» (Piazzi Smyth, 1858: 131). También realizó con éxito observaciones del espectro solar y numerosos experimentos meteorológicos antes de tomar la decisión de trasladarse a Alta Vista, en el Pico del Teide a más de 3.260 metros, donde había menos calima y condiciones más favorables de observación (FIG. 6).

Entre las dificultades que experimentaron los Piazzi Smyth a la hora de realizar las fotografías, se destacan los siguientes: las condiciones meteorológicas extremas (viento, tormentas de nieve, niebla y lluvias), el terreno de alta montaña escarpado, rocoso con numerosos precipicios y coladas de lava, la necesidad de acercarse al abismo para fotografiar el cráter y de escalar hasta la cresta de la montaña para fotografiar el pico. Las exhalaciones sulfúricas estropearon muchas placas y Piazzi Smyth no quedó satisfecho ni con las fotografías del pico desde La Orotava al no distinguirse las distintas tonalidades de las rocas en la montaña ni las zonas de vegetación. Tampoco le satisficieron sus intentos de fotografiar los rayos solares.

7 Traducción de Emilio Abad Ripoll (2002), p. 91.

8 Traducción de Emilio Abad Ripoll (2002), p. 94.



FIG. 6. El terreno de Alta Vista. The CPS (Charles Piazzi Smyth) archive of the Royal Observatory, Edimburgo.

La expedición de Piazzi Smyth es notable no solo por las condiciones extremas en las que se llevó a cabo. En un espacio muy corto de tiempo se consiguieron datos científicos de gran valor. También fue la expedición astronómica menos costosa del siglo XIX (González Lemus, 2009: 137).

Bibliografía

- BRÜCK, H.A. y BRÜCK, M.T. (1988): *The Peripatetic Astronomer. The life of Charles Piazzi Smyth*, Bristol: IOP Publishing Ltd.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2008): «Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX», *Estudis Balearics*, núms. 94-95, 23-43.
- GARCÍA PÉREZ, José Luis (2007): *Viajeros ingleses en las islas Canarias durante el siglo XIX*, Santa Cruz: Ediciones IDEA.
- GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás (2006): *El Teide y la aventura astronómica en Canarias. Charles Piazzi Smyth y el nacimiento de la astronomía isleña*, Las Palmas de Gran Canaria: Anroat.
- Ed. (2009): *Recuerdos del Teide. El Teide en la literatura*, Santa Cruz: Ediciones IDEA.
- PIAZZI SMYTH, Charles (1858): *Teneriffe, an astronomer's experiment: or, specialities of a residence above the clouds*, Londres: Lovell Reeve.
- (1858): Más cerca del cielo. *Tenerife, las experiencias de un Astrónomo o Pormenores de un Periodo de Estudios por Encima de las Nubes* (Trad. Emilio Abad Ripoll), Santa Cruz: Ediciones Idea, 2002.
- SCHAAF, Larry (1980): «Piazzi Smyth at Teneriffe. 1. The Expedition and the Resulting Book», en *History of photography*, Vol.4, no.4.
- «Piazzi Smyth at Teneriffe. 2. Photography and the Disciples of Constable and Harding», en *History of photography*, Vol.5, no.1.
- SCHAAF, Larry (1994): «John Herschel, Photography and the Camera Lucida», en *Transactions of the Royal Society of South Africa*, vol. 49, n.º. Disponible online: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00359199409520294>

TEIXIDOR CADENAS, Carlos (2000): *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900*, La Laguna: CCPC.

VEGA, Carmelo (1995): *La isla mirada. Tenerife y la Fotografía (1839-1939)*, Santa Cruz: Cabildo de Tenerife.

Teneriffe, an astronomer's experiment (1858): los ejemplares del libro de Piazzi Smyth conservados en Canarias

Teneriffe, an astronomer's experiment (1858): Piazzi Smyth's books preserved in the Canary Islands

Elisa Díaz-González

Profesora ayudante doctor en Grado de Conservación-Restauración de Bienes Culturales. Universidad de La Laguna

RESUMEN

En 1856, Charles Piazzi Smyth realizó una serie de observaciones astronómicas desde el Teide, en las que demostró las ventajas de la observación en alta montaña, donde se reducen las distorsiones provocadas por la atmósfera. En 1858 se publicó el libro *Teneriffe, an astronomer's experiment* que narra las experiencias vividas en el viaje y las observaciones científicas realizadas, además de tener la particularidad de ser el primero editado con fotografías estereoscópicas.

Este trabajo compara los 5 ejemplares de dicho libro que se han localizado en Canarias y establece las singularidades de la edición original, estableciendo las diferencias y las semejanzas de cada uno desde un punto de vista formal y material.

Palabras clave: fotografía estereoscópica, albúmina, encuadernación, Charles Piazzi Smyth.

ABSTRACT

In 1856, Charles Piazzi Smyth made a series of astronomical observations from the Teide, in which he demonstrated the advantages of high mountain observation, which eliminate part of the distortions caused by the atmosphere. In 1858, *Teneriffe, an astronomer's experiment* was published. The book narrates the experiences lived during the trip and the scientific observations made. Also, this book has the peculiarity of being the first one published with stereoscopic photographs.

This work compares the 5 copies of this book that have been located in the Canary Islands and defines the singularities of the original edition, establishing the differences and similarities of each one from a formal and material point of view.

Keywords: stereoscopic photography, albumen print, bookbinding, Charles Piazzi Smyth.

Introducción

Entre 1849 y 1854 se gesta el proyecto que llevaría a Charles Piazzi Smyth a la isla de Tenerife. Esta experiencia astronómica fue costeadada parcialmente por el Almirantazgo británico (The Admiralty) que aporta 500 libras (Schaaf, 1980: 291) y por The Royal Society, que aporta el instrumental de observación, tras recibir el apoyo por escrito de ilustres científicos como John



FIG. 1. *Tent scene on mount Guajara, 8903 feet high*. Foto-estereografía nº 4 del libro *Teneriffe, an astronomer's experiment*. Imagen extraída de la publicación *Teneriffe, an astronomer's experiment*, 1858 de Charles Piazzi Smyth. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife.

Herschel (González Lemus, 2006: 76). Smyth conocía técnicas fotográficas como el calotipo¹, tutelado directamente por Talbot, Herschel y Hunt (Schaaf, 1980: 289; Brück, 1988: 373).

Sin embargo, por esa época, Frederick Scott Archer inventa el proceso del colodión húmedo que revolucionará rápidamente el mundo de la fotografía debido a que los negativos obtenidos poseían una excelente definición, una mayor sensibilidad a la luz y reducía el tiempo de exposición (Pavão, 2001: 21).

Smyth aprendió esta nueva técnica de Joseph James Forrester² y se equipó con una cámara de placas de vidrio y abundante suministro de químicos. Las instantáneas tomadas en el barco de camino a Canarias fueron, casi con seguridad, su única experiencia con el colodión húmedo antes de llegar a Tenerife (Schaaf, 1980: 294).

Se sabe muy poco de su método pero, probablemente, la cámara utilizada estaba provista de una lente corrediza montada en el frente que se movía entre exposiciones desde la mitad izquierda a la mitad derecha del par estereoscópico. A menudo se observan cambios considerables entre las dos exposiciones³. Las placas se preparaban justo antes de la sesión fotográfica

- 1 Podemos encontrar 35 calotipos en la colección de Smyth conservada en el Royal Observatory en Edimburgo (Brück, 1988: 373)
- 2 Forrester empezó con la fotografía por razones prácticas, para documentar las zonas que estaba delineando. En 1854 era socio de la Royal Photographic Society y en 1855 del Photographic Exchange Club de Londres. Como la mayoría de los fotógrafos adoptó el método del colodión húmedo (González Lemus, 2006: 81)
- 3 Una de las imágenes aportadas por Larry Schaaf (1980: 294) muestra el cambio en la posición de los personajes que forman parte de la tripulación del barco, donde se evidencia las dos exposiciones en secuencia. La placa de vidrio mide 72 x 125 mm.

y eran reveladas de inmediato, de ahí que Smyth tuviera instalada una carpa preparada como cuarto oscuro (Schaaf, 1980: 296). La apertura de grietas en la caja de la cámara o en los tableros de las placas húmedas, como consecuencia de la sequedad del aire, la gran intensidad del sol y los vapores de azufre dificultaron la labor y estropearon muchas de las placas fotográficas, que aparecieron con manchas y rayas (Schaaf, 1980: 297) (FIG. 1).

El libro *Teneriffe: An Astronomer's experiment*

Piazz Smyth compiló los resultados de su viaje a Tenerife y utilizó las fotos que había tomado. El 2 de junio de 1857, presentó 10 volúmenes que recogían no sólo el trabajo sobre astronomía sino una miscelánea de botánica y geología, para su publicación en The Royal Society bajo el título *Astronomical Expedition to Teneriffe: it's objects, results and conclusions*.

En un principio fue aceptado pero, posteriormente las dificultades para reproducir las numerosas fotografías sin perder los efectos estereoscópicos y el abultado gasto hizo que se desestimase la publicación. El informe fue publicado finalmente en Philosophical Transactions con 10 ilustraciones grabadas.

El 31 de agosto de 1857, el editor Lovell Reeve⁴ acepta publicarle incluyendo el uso de los negativos. En un principio, Reeve pensó utilizar copias al colodión o aplicar algún proceso galvanográfico⁵. No tenemos datos de cómo se eligió finalmente usar copias a la albúmina⁶ para ilustrar el libro. Sin embargo, sabemos que en esta época fue uno de los recursos más utilizados para positivar negativos al colodión, ya que las copias obtenidas presentaban mayor contraste, sombras más profundas y reproducían mejor los detalles (Pavão, 2001: 24).

Lo cierto es que James Glaisher⁷ supervisa las fotografías para asegurar la calidad y estabilidad de resultados. Entre Glaisher y Arthur J. Melhuish (Smyth, 1858: xi), produjeron 40.000 albúminas para la edición del libro.

Durante la realización de las albúminas hubo algunos problemas, ya que la producción consistía en sacar 2.000 fotografías de cada uno de los 20 negativos de vidrio. El principal peligro era que se rompieran algunos de los negativos originales⁸. Smyth, propuso imprimir desde negativos secundarios realizados de los originales. El plan presentaba tres ventajas: los negativos originales nunca sufrirían riesgo en la producción, la impresión de un objeto podría continuar simultáneamente de diversos negativos y acelerar la producción y además, la copia del negativo podría ser más intensa con el objetivo de mejorar la imagen final (Schaaf, 1980: 302).

Cada foto era tratada como un caso separado. Las que pretendían ser positivos directos, en un principio, fueron cubiertas con barniz negro (ambrotipos), el cual fue eliminado usando

4 Lovell Reeve, editor y eventualmente fellowship en the Linnean Society. Usa su patrimonio para publicar su primer libro en 1841. Llegó a ser un importante editor de historia natural y editor y propietario de *Literary Gazette* (Schaaf, 1980: 299).

5 The Photogalvanographic Company fue fundada en 1856 por Paul Pretsch y soportada por los esfuerzos de Roger Fenton, pero los resultados ofrecidos no complacieron a Smyth ni a Reeve (Schaaf, 1980: 300).

6 Este proceso fue desarrollado por el fotógrafo Louis Desiré Blanquard-Évrard (1802-1872), consistía en cubrir la hoja con clara de huevo salada, haciéndola brillante y después sensibilizarla en una solución de nitrato de plata. Las sales de plata quedaban suspendidas en esta capa sin impregnarse en las fibras del papel (Pavão, 2001: 24)

7 James Glaisher, astrónomo, presidente de la Sociedad Fotográfica de Londres.

8 Hay que pensar que las copias a la albúmina se imprimían al sol por contacto directo con el negativo. La imagen se formaba directamente por acción de la luz, sin revelado (Pavão, 2001: 24)

cloroformo. Algunos negativos necesitaron la intensificación con plata. El alto contraste del colodión era una ventaja en los casos donde se necesitaba intensificar pequeñas diferencias de tonos apenas discernibles al ojo humano. El mayor problema, sin embargo, fue encontrar suficientes montadores experimentados para montar las fotos estereoscópicas en el libro (Schaaf, 1980: 302).

Glaisher presentó una copia en febrero de 1858 en la *Blackheath Photographic Society* y, a pesar de ser considerado bastante costoso (una guinea), se vendió bastante bien. El libro contenía 20 albúminas montadas, un mapa de sección geológica y 450 páginas de texto. El volumen podía ser adquirido opcionalmente junto con un estereoscopio plegable de la firma óptica inglesa Negretti & Zambra, tal como indica el folleto publicitario incluido al final de cada ejemplar (Smyth, 1858).

La primera edición constó de 2.000 ejemplares (González Lemus, 2006: 114). Debido al éxito, se puso en marcha una segunda edición con otras 2.000 copias, que empezaron a realizarse unos meses después, según se desprende del anuncio de la revista *The Stereoscopic Magazine*, en 1858 (Schaaf, 1980: 302). Hasta diciembre de 1859 fueron vendidas 1579 copias, pero dos años después del inicio de las ventas, sólo se habían vendido 11 copias adicionales. Larry Schaaf habla además de 410 copias más, de las cuales 20 fueron encuadernadas y 390 se quedaron sin encuadernación. Habla también de 150 imágenes fuera del total de 40.000 que estaban defectuosas y tuvieron que ser reemplazadas para poder completar todos los ejemplares sin encuadernar. (Schaaf, 1980: 303)

En vista de los resultados obtenidos, Reeve envió las copias a Henry George Bohn para exportarlas. Este librero y editor propuso rebajar el precio de 1 guinea a 10 chelines. No se sabe si esta rebaja se llegó a producir, ya que no hay mención de este libro en los catálogos de venta de Bohn. Existe la posibilidad de que los vendiera a través de su tienda habitual de EE. UU. (Schaaf, 1980: 303).

Comparación de ejemplares localizados en Canarias

Los ejemplares del libro *Teneriffe, an astronomer's experiment* localizados en Canarias fueron únicamente 5. Se encuentran en tres instituciones diferentes: 1 ejemplar pertenece al Centro de Fotografía Isla de Tenerife (sin número de registro), 2 ejemplares están depositados en el Museo Canario (Registro: MCA C-1433, MCA III-C-49) en Las Palmas de Gran Canaria y dos ejemplares en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna (Registro A-V-23 y A-V-30) en Tenerife.

El objetivo principal de esta investigación es determinar cómo estaba realizada la edición original publicada en 1858 del libro de Piazzi Smyth. Para ello establecemos un método comparativo en base a la estructura formal del libro: encuadernación y contenido.

Este reconocimiento o análisis se basa en los siguientes puntos:

- identificación de las características y propiedades de los materiales
- análisis estructural de los elementos que constituyen la unidad del conjunto
- razonamiento de modificaciones físicas o funcionales que haya sufrido

El estudio individual de cada ejemplar viene acompañado de la realización de fotografías que ilustran los elementos constitutivos de cada tipo de encuadernación. La aplicación de luz cenital o rasante, según lo requiera el detalle, y el uso de la macrofotografía digital nos facilita la interpretación.

La disposición interna de las partes de las que consta el libro fueron cotejadas a la par que la disposición en los ejemplares de las fotografías estereoscópicas. La comparación del montaje de los positivos de manera manual se confirma mediante la observación con instrumental de aumento, a la vez que nos ayuda a establecer el estado de conservación de los propios positivos a la albúmina.

En el siguiente apartado de singularidades o resultados obtenidos del estudio, nos referiremos a los ejemplares por el número de registro dado en la institución de depósito a excepción del ejemplar del Centro de Fotografía Isla de Tenerife que denominaremos CFIT.

Singularidades de los ejemplares

Los resultados del estudio comparativo se articulan en cinco puntos diferenciados:

1. Encuadernación: descripción. Sellos y marcas identificativas

Cuatro de los ejemplares (MCA C-1433; MCA III-C-49; A-V-23; A-V-30) presentan una encuadernación entera de tela con motivo gofrado y dorado en el plano anterior de la cubierta. El motivo gofrado y dorado está extraído de la fotografía nº 7 (*Second mate of yacht observing radiation thermometers on Mount Guajara*). Representa el telescopio y actinómetro que Piazzi Smyth utilizó para medir el poder calorífico o intensidad de la radiación solar. De este motivo se realiza un grabado en metal que luego es calentado y estampado sobre la superficie utilizada para la cubierta (FIG. 2).

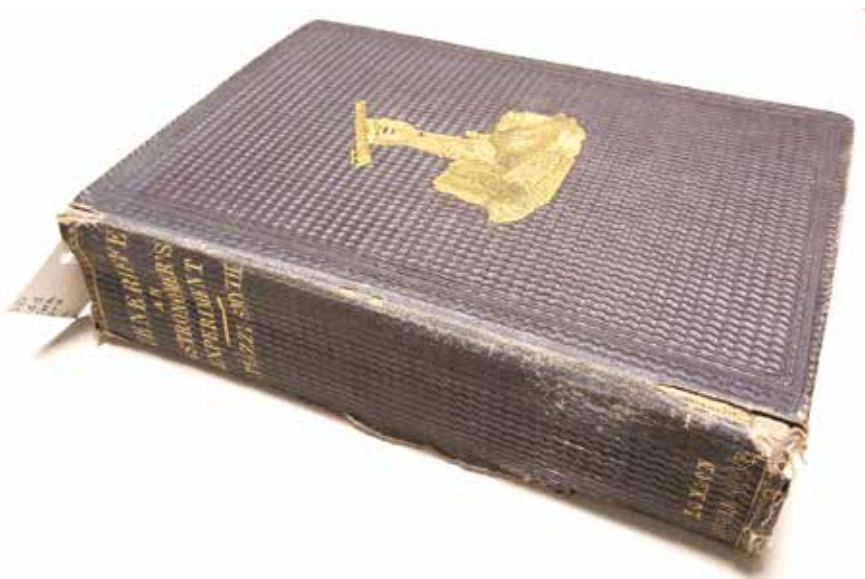


FIG. 2. Encuadernación original del ejemplar *Teneriffe, an astronomer's experiment*. Esta encuadernación se encuentra en los ejemplares localizados en el Museo Canario y en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna. La imagen representa el ejemplar A-V-23 de la Universidad de La Laguna.

Los ejemplares presentan tres nervios de cinta alrededor de los cuales van cosidos los cuadernillos. Los refuerzos de tela y papel en el lomo, unido a los nervios de tela ayudan al montaje de la cubierta con el cuerpo del libro. A esta unión contribuye el pegado de las guardas de color plano. El lomo se presenta ligeramente redondeado. Hay que destacar que el corte superior en el ejemplar MCA III-C-49 presenta restos de dorado, lo que establece la posibilidad de la presencia de esta decoración en la edición original.

En esta tipología de libros, se suele colocar unas cabezadas decorativas, sin embargo, no se observan en ninguno de los ejemplares analizados.

El ejemplar CFIT es el único que presenta una encuadernación en piel entera, tapas y lomo forrados de piel, con texto gofrado en oro en el lomo y plano anterior de la cubierta. Se observan cinco nervios marcados en el lomo, pero no se ha podido comprobar la correspondencia con el interior de los cuadernillos. El lomo está redondeado pudiendo observarse la media caña en el corte delantero. Los cortes del libro presentan decoración jaspeada, motivo que se repite en las guardas a dos piezas en el interior del libro. Además, están presentes las cabezadas en cabeza y pie del libro.

Sellos y marcas identificativos en los ejemplares

En cada ejemplar aparecen sellos y marcas identificativos que nos muestran información acerca de los antiguos propietarios, librerías de adquisición o incluso un albarán de entrega de uno de los ejemplares. A continuación detallaremos estos vestigios presentes en cada ejemplar:

EJEMPLARES	SELLOS Y MARCAS IDENTIFICATIVAS	LOCALIZACIÓN
CFIT	dedicatoria manuscrita: Arthur (?), 3ed (?), French, (?), 1860 Ind. (?), C.L. head master	hoja de respeto blanca
MCA C-1433	etiqueta de New English Library R. WATKINS. N° 10, Admiralty Plain. St. PETERSBURG	tapa delantera interior
	un exlibris con escudo y F. J. Meyer.	tapa delantera interior
	pequeña etiqueta roja: Librería MIRTO. Postigo de San Martín 2, Madrid	tapa interior trasera
MCAIII-C-49	no presenta etiquetas ni inscripciones	
A-V-23	etiqueta pegada: THE BOOK STEREOSCOPE, sold by Lovell Reeve. 5, Henrietta Street, Covent Garden. Price 3s. 6d., delivered post free in any part of The United Kingdom	guarda de color
A-V-30	etiqueta W.H. DALTON Bookseller @Stationer. 28. St. Charing Cross	tapa delantera interior
	Nombre manuscrito: F.A. Bellamy, 1904, April	tapa delantera interior
	Albarán de entrega del libro en William Wesley & Son, Booksellers and Publishers. 28 Essex Street, Strand, London	tapa interior trasera

2. Contenido del ejemplar

El libro consta de 1 único volumen de 450 páginas con 20 fotografías estereoscópicas. Adicionalmente se han añadido algunas páginas que contienen la tradicional portada con prefacio o índice de fotografías, más algunas páginas de publicidad del editor y fotógrafos. El contenido final del libro quedaría con esta disposición:

- Portada donde aparece el nombre completo del libro: *Teneriffe, an astronomer's experiment or Specialities of a residence above the clouds*, el editor Lovell Reeve, en Londres en 1858. En el verso aparece una cita de Newton⁹.

Hoja dedicada al Hon. Sir Charles Wood, Bart., M.P. first lord of the Admiralty.

- 1 fotografía a manera de frontispicio: *Culmination point of the peak of Teneriffe, 12,198 feet high, showing the interior of the terminal crater of the mountain.*
- Prefacio
- Mapa geológico de Tenerife, sección del pico del Tenerife desde el sur al norte, sección del pico de Tenerife del oeste al este.
- Contenido: dividido en 4 partes constituidas por un número diferente de capítulos:
 - Parte I consta de 5 capítulos y va desde la página 3 a la 73
 - Parte II consta de 8 capítulos y va desde la página 93 hasta la 208
 - Parte III consta de 9 capítulos y va desde la página 225 hasta la 372
 - Parte IV consta de 3 capítulos y va desde la página 397 hasta la 428.
- Lista de nombre de las fotografías, ubicación en las páginas del libro y descripción dentro del texto.
- El desarrollo del texto en capítulos.
- Índice que cubre hasta la página 451.
- Hoja de *The Literary Gazette*, publicidad de Mr. Reeve.
- Lista de publicaciones del editor Mr. Reeve.
- Publicidad: *Interesting novel: Teneriffe, an astronomer's experiment.*
- Publicidad: *Egypt and Nubia*, otro libro con el aporte de fotografías estereoscópicas de Smyth.
- Publicidad: *Lesson of photography*. Publicidad del fotógrafo Mr. A.J. Melhuish.

La única diferencia en el contenido la observamos en el ejemplar A-V-30. En él hay incorporada una página de publicidad de la marca Negretti & Zambra, como última página con texto.

3. Localización y orden de inclusión de las fotografías

En el apartado anterior, vimos cómo el libro contiene la lista de las 20 fotografías que sirven para ilustrarlo, indicando la posición dentro del ejemplar y la descripción de la imagen dentro del texto:

9 «... they [telescopes] cannot be so formed as to take away that confusion of Rays which arises from The Tremors of the Atmosphere. The only Remedy is a most serene and quiet Air, such as may perhaps be found on the tops of the highest Mountains above the grosser Clouds». (Newton, 1730: 98)

N.º DE FOTOGRAFÍA	TÍTULO	P. INSERTA	P. DESCRIPCIÓN
1	Culmination point of the peak of Tenerife, 12,198 feet high, showing the interior of the terminal crater of the mountain.	frontispicio	p.316
2	Volcanic "blowing cone" in Orotava, on the northern coast of Tenerife	p.27	p.55
3	Peak of Tenerife from Orotava, on the northern coast	p.63	p.63; p.403
4	Tent Scene on Mount Guajara, 8903 feet high.	p.103	p.134
5	Sheepshanks telescope first erected on mount Guajara, the Peak of Tenerife in the distance.	p.131	p.131
6	Cliff and floor of the great crater-eight miles in diameter, and 7000 feet above the sea-under mount Guajara.	p.145	p.144
7	Second mate of yacht observing radiation thermometers on Mount Guajara.	p.173	p.172
8	Trachyte Blocks on Guajara	p.193	p.167
9	Masses of lava slag at Alta Vista.	p.215	p.250
10	Specimen of the Malpais of black lava, near Alta Vista.	p.247	p.248; p.363 p.297
11	Ciósé view of Alta Vista observing station, from The East-altitude 10,702 feet.	p.283	p.284
12	Alta Vista observatory, from the northern lava ridge.	p.303	p.285; p.325
13	Entrance to the ice cavern, in the Malpais of the Peak of Tenerife, at the height of 1,040 feet.	p.321	p.351; p.363
14	Euphoria Canariensis on the sea-coast of Orotava	p.339	p.406
15	Young Dragon-trees and date palm in a Cactus Garden near Orotava.	p.357	p.406; p.413
16	Young dragon-trees (Draccena Draco) near Orotava.	p.373	p.414
17	Dragon-tree walk at a Palazzo near Orotava.	p.391	p.414
18	Cochineal gatherers at Orotava.	p.405	p.406; p.414
19	The "Great Dragon-Tree" at the Villa de Orotava.	p.419	p.419
20	Trunk of the Great Dragon-Tree.	p.427	p.427

Las páginas donde van incorporadas las fotografías no presentan número de página, son hojas sueltas preparadas para separarse fácilmente del ejemplar para ser visualizadas con aparato estereoscópico tradicional o directamente con el estereoscopio de libros.

Estas páginas presentan un marco impreso en negro con dimensiones 7,8 x 13 cm, en cuyo interior va pegado el par estereoscópico. El corte en relación a los márgenes laterales varían en función de las fotografías. En la esquina superior derecha del marco aparece impreso *Photo-Stereograph 1* (número de imagen).

En el margen inferior, debajo de la imagen aparece también impreso el título de la imagen, el número de página donde está descrita la imagen y la ejecución: *Printed by A.J. Mehuish, under the superintendence of James Glaisher, Esq. F.R.S. and published by Lovell Reeve.*

La colocación de las fotografías en relación con el texto coincide en todos los ejemplares estudiados y en relación con el propio índice del libro, a excepción del ejemplar de CFIT. Este presenta una alteración en el montaje, fruto del proceso de re-encuadernación que ha sufrido el ejemplar o de una intervención de restauración realizada. Esto supuso que las fotografías numeradas 5 y 6 están cambiadas de orden.

Además, si nos remitimos a la nota publicitaria del libro, el título de la fotografía número 9 era en principio *Breakdown in an Obsidiana Lava Stream, on the Peak of Teneriffe, at the altitude of 10,670 feet.* No tenemos documentos para diferenciar si lo que cambió fue la imagen o el título de la imagen.

4. Detalles que caracterizan la secuencia de trabajo del par estereoscópico

La manufactura de estos pares estereoscópicos para ilustrar el libro requirió de una secuencia de trabajo específica que se resume en varios pasos¹⁰:

- *Realización de la copia positiva desde el negativo individual*, lo que debe incluir el lavado y el secado del original.
- *Recorte a tijera de las dos copias para dejarlas al formato del soporte secundario.* Esto es apreciable en todas las imágenes ya que los bordes redondeados superiores no presentan homogeneidad. La zona del corte de las fotografías no es igual para el mismo número de imagen en cada ejemplar. Además, se observa que tampoco se sigue una pauta a la hora de desplazar la cámara para obtener el par estereoscópico, obteniendo como resultado copias con desplazamientos horizontales y verticales, indistintamente.
- *Pegado de las copias sobre el soporte secundario de cartón.* En este punto, se observó con microscopio digital la línea de unión entre las dos imágenes que forman el par, distinguiendo que en numerosas copias el borde de una de las imágenes monta encima de la otra o que la parte superior e inferior quedan generalmente separadas (FIGS. 3 y 4).
- *Secado de la masa adhesiva bajo una suave presión.* Muchas de las imágenes presentan en los bordes restos de adhesivos que han cambiado de color al oxidarse, llegando incluso a manchar tanto la foto como el soporte secundario que la sustenta, además de favorecer la presencia de microorganismos.

10 Basado en la descripción de William Darrah, en su libro *The World of Stereographs* (Fuentes de Cía, 1999: 14-15)



FIG. 3. Detalle del montaje del par estereoscópico. Los bordes de las dos imágenes no se ajustan perfectamente. Imagen extraída de la publicación *Teneriffe, an astronomer's experiment*, 1858 de Charles Piazzi Smyth. Biblioteca Universidad de La Laguna.



FIG. 4. Detalle del montaje del par estereoscópico. Las dos imágenes aparecen montadas una encima de la otra y ligeramente desplazadas. Imagen extraída de la publicación *Teneriffe, an astronomer's experiment*, 1858 de Charles Piazzi Smyth. Biblioteca Universidad de La Laguna.

5. Identificación del proceso a la albúmina y deterioros

El papel a la albúmina suele ser un papel muy delgado y de alta calidad que generalmente va pegado o montado en otro soporte secundario. Pertenece a los procesos fotográficos realizados en dos capas, siendo visibles las fibras del papel de base. Entre sus características destaca la tendencia a curvarse en relación a la absorción y desorción de humedad entre el papel y el aglutinante, la coloración cálida y la textura semi-mate de la superficie.

El deterioro común es la tendencia al amarilleamiento de la imagen por razones inherentes al proceso. La sulfuración aparece como un cambio de color y desvanecimiento que comienza en las zonas de las luces, donde hay menos plata, con la consecuente pérdida de detalles.

Si observamos las fotografías incluidas en el libro, podremos apreciar, que entre el par estereoscópico hay una diferencia de exposición, no sólo por el movimiento que reflejan algunos personajes, sino por las diferentes intensidades apreciadas en cada una de las tomas. Consecuencia de esto es que la oxidación y desvanecimiento del color es diferente en cada imagen.

Conclusiones

La aparición de este libro ilustrado con fotografías estereoscópicas no es usual en la época, ya que hasta finales del siglo XIX se recurre a una estampa para ilustrar toda clase de publicaciones que quisieran elevar su valor. Por ejemplo, se añadía en la contraportada el retrato del autor grabado en talla dulce o al aguafuerte. Tradicionalmente, esta estampa se suele denominar frontispicio, debido al proceso de asociación de ideas entre lo que se denominaba frontispicio (frontis o fachada del libro) unido a la página que estaba reservada para los datos identificativos del libro. *Teneriffe, an astronomer's experiment* incorpora la primera imagen en este sentido tradicional, pero añade 19 imágenes más que completan el volumen cambiando estampas por una técnica fotográfica.

La edición original del libro *Teneriffe, an astronomer's experiment* es una encuadernación modesta en cuanto al montaje del cuerpo de libro a la cubierta, pero compensada por la decoración mediante la inclusión de un sello gofrado y los cantos dorados. La encuadernación de piel con cantos y guardas jaspeadas, convierten el ejemplar CFIT en objeto de bibliofilia, por la calidad de materiales utilizados en comparación con la edición original. Aunque quizás,

podría tratarse de unos de los ejemplares vendidos sin encuadernar primigenios, montado a gusto del propietario.

El libro se adquiriría como volumen intonso, porque la mayoría de los ejemplares estudiados presentan señales de que los pliegos han sido cortados de manera manual.

Referencias bibliográficas

- BRÜCK, Mary T. (1988): «The Piazzi Smyth Collection of Sketches, Photographs and manuscripts at the Royal Observatory, Edinburgh», *Vistas in Astronomy*, 32 (4), 371-408.
- FUENTES DE CÍA, Ángel (1999): «Notas sobre la fotografía estereoscópica», en *Los Hermanos Faci. Fotografías*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- GARCÍA PÉREZ, José Luis (2007): *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás (2006): *El Teide y la aventura astronómica en Canarias: Charles Piazzi Smyth y el nacimiento de la astronomía isleña*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- (2009): *Recuerdos del Teide: el Teide en la literatura*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- IMAGE PERMANENCE INSTITUTE (2019): *Graphics Atlas*. Rochester (Nueva York): Image Permanence Institute. Recuperado de <http://graphicsatlas.org/>
- NEWTON, Isaac (1730): *Opticks: Or, A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*. London: William Innys.
- PAVÃO, Luis (2001): *Conservación de colecciones de fotografía*. Andalucía: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Centro Andaluz de la Fotografía.
- SCHAAF, Larry (1980): «Piazzi Smyth at Teneriffe: Part 1, the expedition and the resulting book». *History of Photography*, 4 (4), 289-307
- (1981): «Piazzi Smyth at Teneriffe: Part 2, photography and the disciples of constable and harding». *History of Photography*, 5 (1), 27-50
- SMYTH, Charles Piazzi (1858): *Teneriffe: an astronomer's experiment, or specialities of a residence above the clouds*. London: Lovell Reeve.
- STULIK, Dusan y Art Kaplan (2013): «Albumen», en *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*. Los Angeles: Getty Conservation Institute. Recuperado de: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_albumen.pdf

El fotógrafo Casimiro Yborra, y los inicios de la fotografía estereoscópica en Cantabria (1856-1860)

The photographer Casimiro Yborra, and the beginning of stereoscopic photography in Cantabria (1856-1860)

José Antonio Torcida

Coleccionista, Santander

RESUMEN

Los inicios de la fotografía estereoscópica en Cantabria entre los años 1856 y 1860 fueron protagonizados por el ingeniero inglés William Atkinson y por el fotógrafo santanderino Casimiro Yborra. Del primero conocemos el reportaje sobre la construcción del tramo del ferrocarril de Isabel II entre Alar del Rey y Reinosa, y del segundo su trabajo como fotógrafo estereoscopista permanecía inédito y a su difusión y conocimiento espero contribuir con esta comunicación. Por último, la aparición en los últimos años de bastantes datos sobre la intensa trayectoria profesional de Atkinson, plantea algunas dudas sobre la autoría material del reportaje que se le atribuye.

Palabras clave: Cantabria, Santander, Casimiro Yborra, Iborra, Ibarra, William Atkinson, ferrocarril, siglo XIX, fotógrafo, fotografía estereoscópica.

ABSTRACT

The English engineer William Atkinson and the photographer from Santander, Casimiro Yborra, were protagonists during the early years of stereoscopic photography in Cantabria between 1856 and 1860. About the first we know the report on the construction of the section of the Isabel II railway between Alar del Rey and Reinosa, and about the second his work as a stereoscopic photographer remained unpublished and to its dissemination and knowledge I hope to contribute with this paper. Finally, the appearance in recent years of enough data on Atkinson's intense professional career raises some doubts about the material authorship of the report attributed to him.

Keywords: Cantabria, Santander, Casimiro Yborra, Iborra, Ibarra, William Atkinson, railway, 19th century, photographer, stereoscopic photography.

Esta comunicación pretende abordar los inicios de la fotografía estereoscópica en Cantabria en sus momentos más tempranos, entre los años 1856 y 1860, a través de la obra de los dos fotógrafos que la protagonizaron. El primero, sobradamente conocido, el ingeniero inglés William Atkinson, y el segundo, el casi desconocido fotógrafo santanderino Casimiro de Ibarra, que utilizó el nombre artístico de Casimiro Yborra, cuyos trabajos en el campo de la fotografía estereoscópica, hasta ahora inéditos, pretendo sacar a la luz.

Decía Camilo José Cela en la dedicatoria que hizo a Gregorio Marañón de su *Viaje a la Alcarria* que «la Alcarria es un hermoso país al que a la gente no le da la gana ir», y podríamos decir que Cantabria es un hermoso país al que a los fotógrafos estereoscopistas del siglo XIX no les dio la gana ir. Esto es comprensible porque lo que buscaban en España era principalmente la vertiente monumental y exótica, instalada en el imaginario colectivo por los viajeros románticos que habían visitado nuestro país a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Esa imagen la encontraban en Andalucía (el Oriente al Sur) y en las ciudades monumentales que atravesaban después de cruzar los Pirineos: Burgos, Ávila, Madrid, Toledo, etc. España era, en palabras del barón Davillier «el último refugio del pintoresquismo en Europa».

Cantabria era a mediados del siglo XIX una región periférica escasamente atractiva desde el punto de vista comercial para los editores de vistas estereoscópicas. Por tanto la producción en estos primeros años fue prácticamente inexistente, a pesar de lo cual podemos ofrecer referencia de dos trabajos pioneros en Cantabria y en España. Me refiero a los protagonizados por el ingeniero inglés William Atkinson¹ (1825- 1907) y por el fotógrafo santanderino Casimiro de Ibarra (1827-?), que utilizó como nombre artístico el de Casimiro Yborra o Casimiro Iborra. De ambas formas lo vemos escrito en los reversos de sus fotografías y anunciado en la prensa de la época.

El primer trabajo, que resulta ineludible mencionar y al que me voy a referir brevemente, es ya sobradamente conocido y ha sido citado en todas las obras de referencia sobre la historia de la fotografía en España. Se trata del reportaje que realizó en torno a 1856/57 el ingeniero inglés William Atkinson durante las obras de construcción del Ferrocarril de Isabel II en su tramo Alar del Rey-Reinosa. Una colección de 48 vistas estereoscópicas –lujosamente encuadrada– fue obsequiada a S.M. la reina Isabel II, y se conserva en el Archivo General de Palacio, y otra colección parcial procedente de la Biblioteca Municipal de Santander, se conserva en el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS). Esto lleva a concluir que sin duda existieron más colecciones que fueron utilizadas por la compañía constructora como obsequio a instituciones y personalidades relacionadas con el ferrocarril. Este fue, en palabras del fotohistoriador Publio López Mondéjar, *el primero y más exhaustivo reportaje sobre una vía férrea española* (López Mondéjar, 2005: 40). Además de la colección de vistas estereoscópicas, también se obsequió a la reina un álbum con fotografías en gran formato, que incluye retratos de ingenieros y trabajadores relacionados con la obra, entre ellos el propio Atkinson, y de otros personajes del entorno: un jefe de estación, el cura de Cervatos, un guardia civil, etc. Las fotografías muestran las obras (viaductos, túneles, puentes, desmontes) y vistas de las poblaciones cercanas al trazado de la línea férrea. Junto a las modernas locomotoras, también tuvo la sensibilidad de dejar constancia de los medios de transporte del pasado que estaban llamados a desaparecer con la entrada en funcionamiento del ferrocarril. Era el caso de las diligencias y de las carretas que realizaban el transporte de viajeros y mercancías por el Camino Real, y de las barcas que transportaban las mercancías hasta Alar del Rey por el Canal de Castilla. Como curiosidad añadida no olvidó retratar el equipo fotográfico utilizado con su laboratorio portátil.

Atkinson llegó a Cantabria en 1852 para trabajar como ingeniero del tramo Alar del Rey a Reinosa, pero atendiendo a las fotografías de las infraestructuras y al material rodante fotografiado, se puede afirmar que la mayor parte del reportaje lo realizó entre los años de 1856 y 1857. Dos elementos permiten acotar la datación, el estado de las obras fotografiadas, casi concluidas, y las locomotoras que aparecen en sus fotografías. Estas llevan los nombres de

1 Una biografía de William Atkinson puede ser consultada en la «Grace's Guide to British Industrial History», en la URL https://www.gracesguide.co.uk/William_Atkinson

«Santander» e «Isabel 2ª» (la primera que entró en Castilla la Vieja, según se indica en la anotación al pie). Las locomotoras, según investigó Carlos Teixidor, fueron construidas en la ciudad inglesa de Rotherham en diciembre de 1856, por lo que después de ser desembarcadas en el puerto de Santander, y transportadas desmontadas en carretas hasta Reinosa para montarse nuevamente, podemos suponer que no llegarían a estar en funcionamiento antes de febrero de 1857. La inauguración del tramo fue el 28 de marzo de 1857, lo que nos permite datar con mucha aproximación el reportaje en las fechas antes señaladas.

Mientras Atkinson comenzaba a realizar su reportaje, y de forma casi simultánea en el tiempo, el fotógrafo Casimiro Yborra –así me voy a referir a él, dado que fue el nombre que eligió para firmar sus trabajos– comienza su andadura profesional en Santander, y abre un estudio en 1856 en la calle del Puente. No existen datos sobre su etapa de aprendizaje, aunque probablemente se iniciase en la profesión con alguno de los fotógrafos ambulantes que pasaron por Santander. Con ellos tuvo que competir una vez instalado, como fue el caso de los franceses Enrique Lorichon y Julio Planchard, con los que llegó a asociarse muy brevemente en julio de 1860². Lorichon ya había estado en Santander en 1857 acompañado por Marquetti, por lo que con toda seguridad ya conocía a Yborra de su anterior estancia en la ciudad. Con él también compartía su procedencia del mundo de la pintura. Casimiro Yborra aparece en el censo de 1857 como pintor, con treinta años de edad, casado y sin hijos (Riego, 1987: 11).

No existe constancia de que Yborra trabajase el daguerrotipo, ni de que practicara la ambulancia –algo muy común entre los fotógrafos de la época– aunque no se puede descartar que lo hiciera asociado a otros fotógrafos durante su etapa de aprendizaje. Yborra abrió su estudio coincidiendo con el auge de la tarjeta de visita, invento del francés Disderi que abarató y democratizó el acceso a la fotografía. De hecho, no se conocen obras suyas en otros formatos –salvo el estereoscópico– a pesar de que las ofrece en sus anuncios en prensa. Su gabinete fotográfico, si bien tuvo vocación de estabilidad, estuvo ubicado en cuatro direcciones distintas, con ciertas intermitencias (calle del Puente, calle de Tableros 4, calle Becedo, y Calle de la Blanca esquina a la Plaza Vieja). Fue un fotógrafo innovador y preocupado por estar al corriente de las novedades técnicas que le permitiesen estar en vanguardia y poder competir con ventaja con otros fotógrafos. En 1863 realizó una considerable inversión comprando por 5000 reales el privilegio de la patente del sistema Crozat para Santander y su provincia, siendo el primer fotógrafo español en comprarlo (Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2015: 127 y 129), aunque algunos años más tarde lo traspasa al fotógrafo Zenón Quintana. En 1875 marchó a París para conocer e incorporar las más recientes novedades en la apertura de su último estudio, aunque esta etapa final fue breve dado que a su regreso se encontró con la fuerte competencia de otros fotógrafos ya establecidos (Leandro Desages, Pica Groom, Amadeo Courbon, y Zenón Quintana, entre otros). En la segunda mitad de la década de 1870 se pierde su rastro, pues no vuelve a anunciarse en prensa ni anuarios. No se conoce la fecha de su fallecimiento.

Casimiro Yborra, tiene tres motivos para ocupar un lugar preferente en la historia de la fotografía en Cantabria. En primer lugar le cabe el honor de haber abierto en 1856 el primer gabinete fotográfico estable en Santander³, ciudad que hasta entonces había sido lugar de paso

2 Anuncios publicados en el *Boletín de Comercio* de Santander de 27/07/1860, 4/08/1860 y 20/08/1860 dan cuenta de esta brevísima asociación temporal y de su rápida disolución.

3 Según Bernardo Riego, tres fuentes diferentes señalan a Yborra como el primer fotógrafo establecido de manera permanente: en las dos Guías de Santander de Remigio Salomón, publicadas en 1858 y 1861, aparece como el único fotógrafo con residencia fija, distinguiéndole de los ambulantes. El mismo Yborra publica anuncios en 1860 en el *Boletín de Comercio*, y el mismo diario publicará un suelto el 5 de junio de 1875 indicando, con motivo de la apertura de un nuevo gabinete, que Yborra tiene 18 años de ejercicio fotográfico.

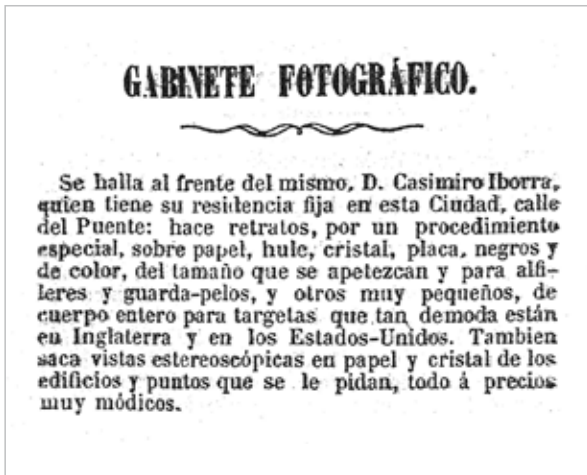


FIG. 1. Anuncio en la *Guía de Santander* de 1860, de Remigio Salomón.

de daguerrotipistas y fotógrafos ambulantes. En segundo lugar fue el primer fotógrafo local en anunciarse en prensa y anuarios incluyendo en su oferta la realización por encargo de vistas estereoscópicas, como podemos comprobar en el anuncio que publicó en la *Guía de Santander* de 1860 de Remigio Salomón⁴ (FIG. 1). Por último, en tercer lugar, realizó a finales de la década de 1850 las primeras vistas panorámicas conocidas de Santander –en formato estereoscópico, y hasta ahora inéditas– adelantándose casi una década a las ya conocidas de Jean Laurent, Leandro Desages y Pica-Groom⁵.

Estas vistas generales realizadas por Yborra, constituyen el primer intento para proveer de vistas estereoscópicas de la ciudad a los miembros de la burguesía santanderina que ya poseían visores estereoscópicos, pero que no podían surtirse de vistas locales, inexistentes en el mercado nacional. La comercialización probablemente se realizó en el propio estudio, entre una clientela que en esos primeros años de la tarjeta de visita pertenecía a las clases altas de la ciudad. Su producción tuvo que ser extremadamente reducida, ya que después de treinta años coleccionando fotografía antigua de Cantabria y buscando en otras colecciones, sólo tengo referencia de nueve fotografías (cuatro de ellas en mi colección), de las cuales ocho son vistas diferentes y una repetida (la vista general del Muelle), que se relacionan a continuación utilizando la misma leyenda que figura manuscrita en el reverso de cada foto. En dichos reversos figura impresa la misma publicidad (FIG. 2) que en sus tarjetas de visita de primera época, con un contenido reducido a la mínima expresión (Sánchez Vigil, 2011: 137) característico de los años cincuenta.

- Santander. Calle de Calderón
- Santander. Muelle (se conocen dos ejemplares)
- Santander. Bahía
- Santander. Ontaneda
- Provincia de Santander. Valle de Toranzo
- Santander. Huerta del Sr. Mazarrasa
- Santander. Alta
- (Vista de una casa burguesa, tipo chalet. Carece de leyenda manuscrita)

4 En la *Guía de Santander* de 1860, de Remigio Salomón, indica que «saca vistas estereoscópicas en papel y cristal de los edificios y puntos que se le pidan, todo a precios muy módicos».

5 Pica-Groom es el acrónimo de Campo-Giro, y fue el nombre artístico que utilizó Eduardo López de Ceballos, hijo mayor del conde de Campogiro, aunque no consta que llegase a ostentar el título.



FIG. 2. C. Yborra. Reverso de la vista del Muelle, igual en todas sus fotografías estereoscópicas y en sus tarjetas de visita más antiguas.



FIG. 3. C. Yborra. Calle de Calderón, ca. 1857. Vista desde su estudio de la calle Tableros. Archivo Alejandro Quintana.

Las ocho vistas diferentes conocidas responden a tres tipologías distintas. La primera de ellas correspondería a la etapa de ensayo y aprendizaje con la cámara estereoscópica, y es una vista de la calle Calderón (FIG. 3) desde la ventana de su estudio en la calle Tableros nº 4, con los tejados del Mercado del Este en primer término. En el plano que se reproduce en estas páginas (FIG. 4) podemos ver la ubicación de los cuatro estudios de Yborra (en rojo) y del que abrieron Lorichon y Planchard al deshacer su sociedad (en verde). El círculo rojo situado más a la derecha señala el estudio de la calle Tableros y la flecha señala la dirección en la que enfocó la cámara para obtener esta fotografía. Veinte años después de que Daguerre hiciese su famosa vista del Boulevard du Temple, también desde la ventana de su estudio, Yborra repite esta experiencia bastante habitual entre los fotógrafos que, instalados en las azoteas de

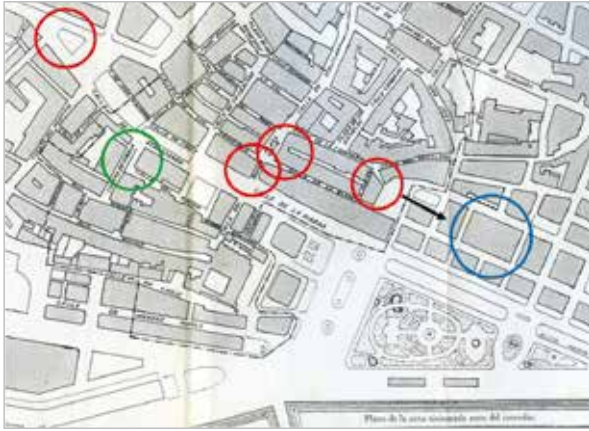


FIG. 4. Detalle del Plano de Santander —zona siniestrada antes del incendio— publicado en la *Guía de Santander* de José Simón Cabarga, con la ubicación de los estudios de Yborra (en rojo), de los estudios de Planchard y Lorichon (en verde), y vista obtenida desde la ventana de su estudio (en azul).

los edificios, tenían frente a sí el horizonte de los tejados de la ciudad. El entramado de calles que vemos en el plano desapareció casi por completo en el incendio que en febrero de 1941 asoló el centro de Santander. La posterior reconstrucción cambió la fisonomía de la ciudad y su trazado urbano, desapareciendo las calles y edificios en los que tuvo Yborra sus estudios (salvo Becedo).

En la segunda tipología podríamos encuadrar las vistas generales de la ciudad realizadas para ofrecer a los clientes que acudían a retratarse en su estudio. Son la vista del Muelle (FIG. 5) —el perfil más reproducido de Santander— que desde 1903 se conoce como

paseo de Pereda, obtenida desde el desaparecido castillo de San Felipe, y su complementaria de la Bahía (FIG. 6), desde el Muelle.



FIG. 5. C. Yborra. Santander (Muelle), ca. 1857. Col. José A. Torcida.

También se conocen dos vistas generales del pueblo de Ontaneda en el valle de Toranzo, de las cuales muestro una (FIG. 7). Parece poco probable que estas dos vistas tuviesen una finalidad comercial, y me inclino a incluirlas en el siguiente apartado, pues posiblemente formasen parte de un encargo sobre el balneario de dicha localidad.

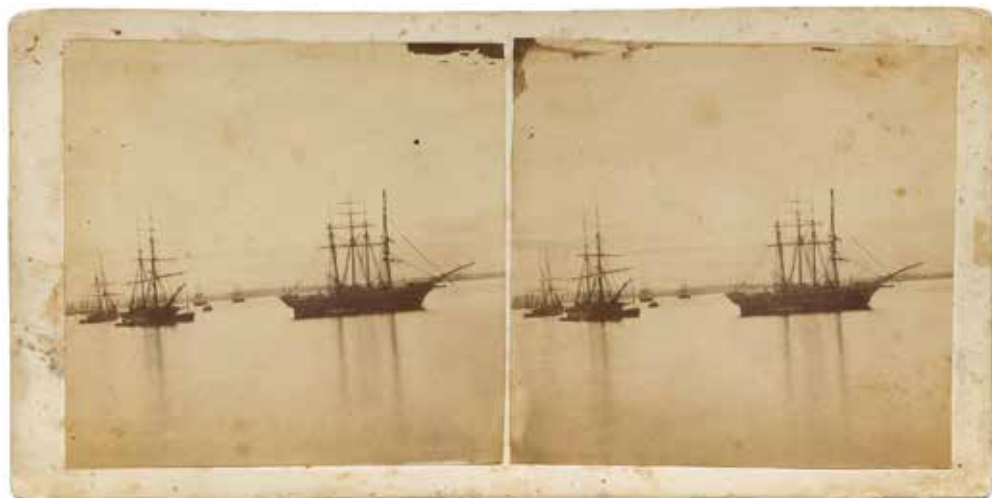


FIG. 6. C. Yborra. Santander. Bahía, ca. 1857. Col. José A. Torcida.



FIG. 7. C. Yborra. Santander (Ontaneda), ca. 1857. Col. Bernardo Riego.

Al tercer tipo de vistas pertenecen las realizadas por encargo de particulares. Hay tres fotografías que con toda seguridad corresponden a sendos encargos de clientes. En primer lugar la imagen de una casa burguesa (FIG. 8) que se conserva en la colección del CDIS, Centro de Documentación de la Imagen de Santander. Esta vista es la única que no lleva ninguna leyenda identificativa al dorso. En segundo lugar dos fotografías probablemente realizadas para el abogado e industrial minero Juan Manuel Mazarrasa Jorganes, al que también retrató en formato tarjeta de visita con otros miembros de su familia. Ambas fotografías muestran sendas vistas de y desde la «Huerta de Mazarrasa» una finca familiar ubicada en el santanderino barrio de Tetuán, entonces un arrabal de Santander. Este lugar alcanzó cierta fama al ser



FIG. 8. C. Yborra. Casa y familia burguesa, sin leyenda al dorso, ca. 1857. Colección Biblioteca Municipal de Santander, CDIS.

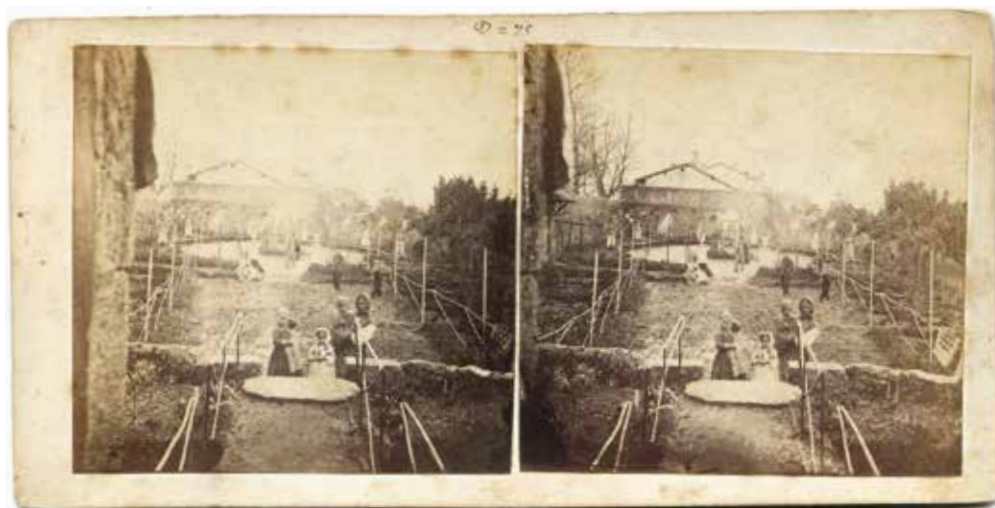


FIG. 9. C. Yborra. Santander. Huerta del Sr. Mazarrasa, ca. 1857. Col. José A. Torcida.

utilizado para bailes populares, y fue citado por el novelista José María de Pereda en su obra de 1864 *Escenas Montañesas*.

En la primera de las vistas (FIG. 9) podemos ver a diferentes personajes retratados en distintos planos. Al fondo hay una pista redonda de baile junto a la que posa un caballero con chistera y levita, que probablemente fuese quien encargó el trabajo. En la segunda (FIG. 10) se ofrece un panorama desde la huerta en dirección Norte, hacia el paseo del Alta, que en esa época era el único camino que por la parte alta de la ciudad daba acceso al barrio de Miranda y a las playas del Sardinero.

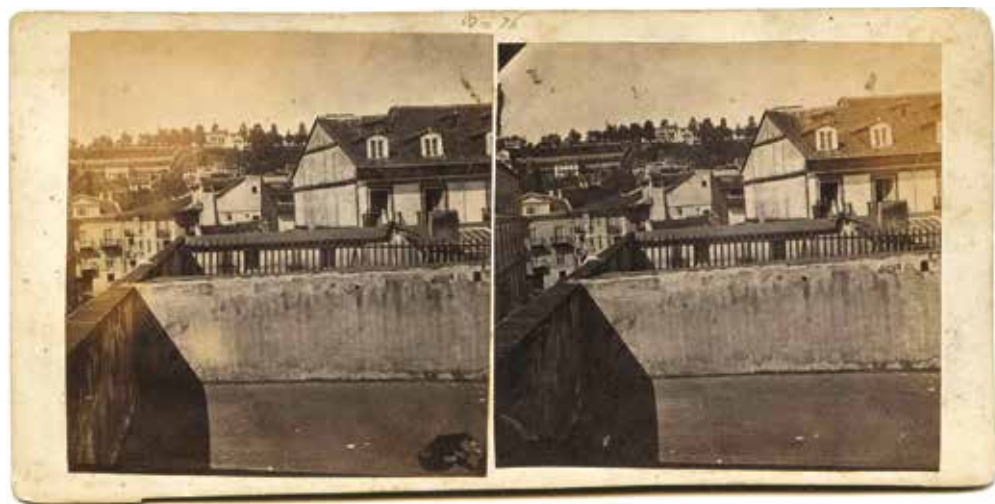


FIG. 10. C. Yborra. Santander (Alta), ca. 1857. Col. José A. Torcida.

Hasta aquí llega, en resumen, lo que a fecha de hoy conocemos sobre los comienzos de la fotografía estereoscópica en Cantabria hasta 1860, recordando el icónico reportaje del ingeniero inglés William Atkinson, pero sobre todo pretendiendo sacar a la luz y poniendo en valor el temprano trabajo estereoscópico del hasta ahora olvidado y casi desconocido fotógrafo santanderino Casimiro Yborra, al que sólo se conocía como retratista de estudio.

Al redactar estas líneas no he podido evitar preguntarme si Atkinson e Yborra llegaron a conocerse. Ambos tenían casi la misma edad, el estudio de Yborra era el único gabinete fotográfico estable en Santander durante la estancia de Atkinson, y los dos compartían interés por la fotografía estereoscópica. No resulta descabellado suponer que ambos se conociesen y que posiblemente intercambiasen información y experiencias. Pero esto no deja de ser una conjetura, y no dispongo de evidencias para ofrecer una respuesta a mi pregunta.

También Juan Antonio Fernández Rivero en el año 2004 se planteaba otra pregunta muy pertinente: «si Atkinson al llegar a España traía ya su afición a la fotografía estereoscópica, y su equipo, o la adquirió con posterioridad, en alguno de los posibles viajes que realizara a Londres a lo largo de su prolongada estancia en España» (Fernández Rivero, 2004: 151).

En los últimos años han aparecido importantes datos sobre Atkinson —de quien hasta ahora existía muy escasa información, aparte de su estancia en España— que nos permiten completar su biografía. En un obituario publicado por la *Institution of Civil Engineers* con motivo de su fallecimiento, se indica que después de abandonar España en 1857 supervisó la construcción de un tramo de ferrocarril del Mid-Wales Railway. En 1864 fue a Cerdeña para realizar un complicado tramo del Ferrocarril Real de Cerdeña. En 1868 emprendió una misión en Canadá en relación con el proyectado Intercolonial Railway de Nueva Escocia. Posteriormente volvió a España para informar sobre algunas obras ferroviarias, de riego y de minas de carbón. También actuó durante algún tiempo como ingeniero del Ferrocarril Central de Bahía, en Brasil. En Inglaterra tuvo una dilatada carrera como ingeniero civil. Vivió y falleció en Beckenham, Kent, Inglaterra.

Con este largo y brillante currículum profesional, resulta sorprendente que habiendo realizado en fecha tan temprana un reportaje canónico sobre la construcción de una línea de ferrocarril,

que denota un oficio y conocimiento muy avanzado de la técnica fotográfica, no se conozca de él ningún otro trabajo fotográfico.

La única referencia a la autoría de las fotos es la anotación al pie de su retrato⁶, que posiblemente no salió de su mano, dado que todas las anotaciones están redactadas en buen castellano desprovisto de anglicismos. Si a ello unimos que en aquella época el concepto de autoría y propiedad intelectual era muy difuso, y que tuvieron que pasar muchos años para que se citase en los pies de foto a los autores de las fotografías, no puedo evitar formularme algunas preguntas más. ¿Pudo un fotógrafo amateur adquirir la destreza suficiente para realizar un trabajo tan sobresaliente? ¿Fue realmente Atkinson el autor material de las fotografías, o quizás fue sólo el autor intelectual, dirigiendo el trabajo de un fotógrafo profesional que ya hubiese experimentado con la fotografía estereoscópica?

A pesar de las dudas que pueden suscitar la lectura de su dilatada biografía y el hecho de que no se conozcan otros trabajos suyos, no me atrevo a discutir la autoría del reportaje de Atkinson, pues para mayor incertidumbre, en las últimas líneas de su obituario, refiriéndose el autor a los últimos años de su retiro en Kent, nos dice que «dejó su trabajo profesional en 1890, y durante algunos años viajó al extranjero durante parte de cada año, y luego vivió tranquilamente en casa disfrutando de la jardinería y la fotografía⁷».

Bibliografía

- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Editorial Miramar.
- FONTANELLA, Lee (1981): *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: Ediciones El Viso.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio (1998): *Viajeros al tren. Cien años de Fotografía y Ferrocarril*, Madrid: Lunweg.
- (2005): *Historia de la fotografía en España*, Barcelona: Lunweg.
- RIEGO, Bernardo, DE LA HOZ, Ángel (1987): *Cien años de fotografía en Cantabria*, Barcelona: Lunweg.
- RODRÍGUEZ MOLINA, M^º José / SANCHÍS ALFONSO, José Ramón (2015): *Los Crozat y otros fotógrafos alcoyanos del siglo XIX*, Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy
- RODRÍGUEZ MOLINA, M^º José / SANCHÍS ALFONSO, José Ramón (2014): *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2 vols.
- SALOMÓN, Remigio (1860): *Guía de Santander*, Imp. de La Abeja Montañesa.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Manuel (2011): «La puerta de atrás: los dorsos de las *cartes de visite*», en *Una imagen para la memoria, la carte de visite. Colección Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, pp. 137-149.
- SIMÓN CABARGA, José (1946): *Guía de Santander*, Santander: Ayuntamiento de Santander.
- VV.AA. (2010): *Vistas fotográficas del Ferro Carril de Ysabel 2da. Alar del Rey a Reynosa*. Consejería de Industria y Desarrollo Tecnológico del Gobierno de Cantabria. Bedia Artes Gráficas, S.C. Santander.
- VV.AA. (1999): *La fotografía en las colecciones reales*, Madrid: Patrimonio Nacional.

6 Anotación al pie de su retrato: «Yngeniero del distrito de Alar del Rey a Reynosa –para la construcción– y fotógrafo de las vistas» (*sic*).

7 «He gave up professional work in 1890, and for some years subsequently travelled abroad for part of each year, latterly living quietly at home in the contented pursuit of gardening and photography».

PONENCIA

Cámaras fotográficas estereoscópicas en la colección Francisco Boisset-Stella Ibáñez

**Stereoscopic photographic cameras in the
Francisco Boisset-Stella Ibáñez collection**

**Francisco Boisset
Stella Ibáñez**

Coleccionistas e impresores, Zaragoza

RESUMEN

Aunque la estereoscopia nació un año antes que el daguerrotipo, el desarrollo de la fotografía fue el caldo de cultivo que le permitió convertirse en el primer sistema de producción y difusión de imágenes de forma masiva, invadiendo los salones burgueses con el atractivo de su sensación de relieve. Si la historia de los estereoscopios o visores de pares estereoscópicos no ha sido demasiado estudiada, la de las cámaras fotográficas estereoscópicas lo ha sido menos todavía.

Realizamos a continuación una somera trayectoria de este tipo de cámaras siguiendo su desarrollo, peculiaridades y evolución desde su nebuloso inicio hasta el primer tercio del siglo XX, apoyándonos para ello en unos cuantos aparatos representativos de los que integran nuestra colección y que por tanto hemos podido «tocar» y estudiar pausadamente. El espacio de la ponencia obliga a ser concisos, pero este es un campo abierto que espera ser transitado en toda su extensión por los estudiosos de este capítulo de la historia de la fotografía.

Palabras clave: box, cámara estereoscópica, colodión húmedo, detective, estereograma, estereoscopia, estereoscopio, folding, fotógrafos viajeros, jumelle, klapp, panorámica, par estereoscópico, respaldo multiplicador, sistema Fol, turista.

ABSTRACT

Although stereoscopy was born a year before the daguerreotype, the development of photography was the breeding ground that allowed it to become the first mass production and dissemination system, invading bourgeois salons with the appeal of its sense of relief. If the history of stereoscopes or viewers of stereoscopic pairs has not been widely studied, that of stereoscopic cameras has been less so.

We will now carry out a brief history of this type of cameras following their development, peculiarities and evolution from their hazy beginning to the first third of the twentieth century, based on a few representative devices that make up our collection and therefore we have been able to “touch” and study slowly. The time limit of the keynote forces us to be concise, but this is an open field that we hope will be traveled in its entirety by the researchers of this chapter in the history of photography.

Keywords: box, stereoscopic camera, wet collodion, detective, stereogram, stereoscopy, stereoscope, folding, travelers photographers, jumelle, klapp, panoramic, stereoscopic pair, multiplier backup, Fol system, tourist.

Nos dice Antoine Claudet en su libro *El estereoscopio y sus aplicaciones en la fotografía*:

Nadie había tenido la idea de hacer retratos estereoscópicos hasta que en 1849 sir David Brewster leyó en la Asociación Británica en Birmingham una memoria sobre la aplicación del estereoscopio en la fotografía. Y propone un instrumento que él llama estereoscopio lenticular, que estaba perfectamente adaptado para la visión de pruebas de daguerrotipo y que tenía la ventaja de ampliar las imágenes. A partir de esta época los fotógrafos empiezan a producir vistas y retratos para el estereoscopio. (Claudet, 1853: 5-6).

Con el físico escocés Brewster, siempre presente cuando hablamos de los inicios de la estereoscopia, nos situaremos en 1850, cuando llega a París con un estereoscopio fabricado por el óptico George London de Dundee, con un retrato fotográfico binocular del doctor Adamson de Saint-Andrews hecho por él mismo y algunas pruebas estereoscópicas que enseñaría al abad Moigno, a Soleil y a Duboscq, sabios eminentes que enseguida se entusiasman con el instrumento. Duboscq rápidamente se anima y se lanza a fabricarlo para su comercialización, incluyéndolo con el material presentado para la Gran Exposición Universal en el Crystal Palace de Londres que se celebraría al año siguiente. Durante el transcurso de esta muestra, en una de las visitas que la reina Victoria realiza, de entre los miles de extraordinarios objetos y mercancías reflejo del progreso científico y la modernidad industrial, le llama la atención en el stand del óptico francés Jules Duboscq el estereoscopio y sus vistas

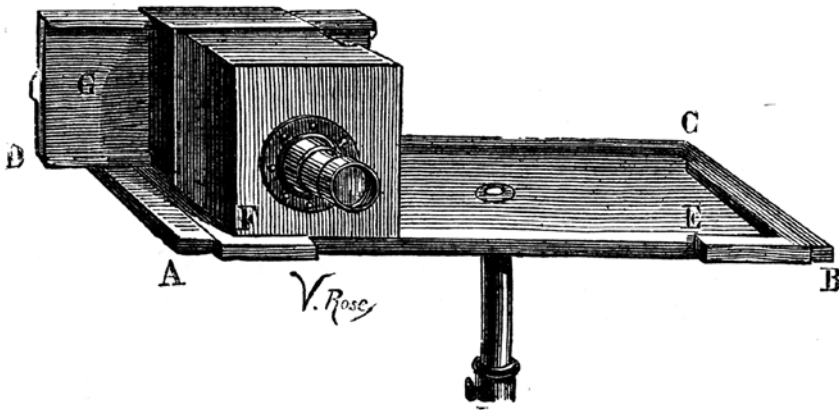


FIG. 1. Grabado de una cámara de $\frac{1}{4}$ de placa montada sobre una base con escuadras para tomas estereoscópicas. (Liébert, 1874: 490).

binoculares, y se queda maravillada de los efectos que observa por su visión en relieve. Días después Brewster le regala un lujoso modelo construido por Dubosq exclusivamente para ella. El éxito está asegurado tanto por la medalla que consigue como por el entusiasmo del público deseoso de descubrir el instrumento que tanta admiración había provocado en la reina. La aventura estereoscópica había nacido.

En estos primeros tiempos las tomas de imágenes estereoscópicas se realizaron con los medios ya existentes, adaptándolos a las necesidades del registro de la doble imagen. Son innumerables los pasos que se van sucediendo y múltiples los ingenios para solventar las dudas y errores que les van salpicando el camino.

En principio ensayaron con la cámara habitual de estudio el realizar dos fotos desplazándola lateralmente, con los problemas que conllevaba que se moviera el sujeto a fotografiar de una foto a la otra, que se alterase la luz o que el ángulo de la toma no funcionase bien.

Para resolverlo se intentaron varias soluciones, una de ellas situar la cámara en una base de madera con escuadras que permitieran ajustarla en el lugar adecuado para los desplazamientos laterales (FIG. 1).

Otro de los sistemas utilizados para evitar el desplazamiento de la cámara consistía en modificar el frontal de la cámara, montando el objetivo en una tablilla deslizante y así hacer sucesivamente las 2 tomas: izquierda, desplazar la tablilla y derecha (Chevalier, 1854: 54 y ss.). El tiempo entre una toma y otra se reducía, pero persistían los problemas.

También se intentó la fórmula de que el sujeto de la fotografía estuviera situado en una silla con ruedas, o en un soporte con ruedas si era un objeto, y desplazar este sin mover la cámara. Tampoco fue buena solución.

Existían además en aquella época discusiones acerca de la distancia a la que tenían que separarse los objetivos para las tomas. Nos sorprendemos con aseveraciones, algunas bastante bizarras, en este tema. A modo de ejemplo: Auguste Belloc, en 1855, propugnaba la separación de 30 a 40 cm para modelos a 3 o 4 m, 50 a 60 cm para modelos a 5 o 6 m, y para paisajes, de 7 a 10 m de separación (Belloc, 1855: 324). Ni que decir tiene que esto junto a las angulaciones de las tomas, longitud focal y diámetro de lentes, daba lugar a imágenes deformadas e inservibles.

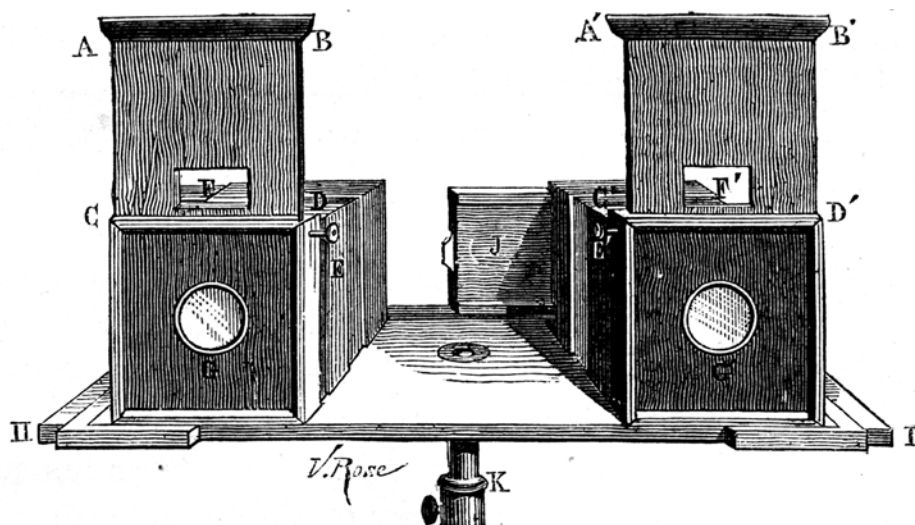


FIG. 2. Grabado de dos cámaras independientes para tomas estereoscópicas. Van provistas de obturador manual de guillotina. (Liébert, 1874: 491).

En estas actuaciones con una cámara simple para hacer fotos estereoscópicas se emplearon con cierta frecuencia respaldos que contenían dos placas, que se podían disponer alternativamente para fotografiar sin necesidad de cambiar de chasis.

En fin, mucho ingenio pero un mismo problema: la toma desfasada en el tiempo de las imágenes derecha e izquierda, lo que acarrecaba desencuadres, fallos de separación de toma, iluminación diferente en cada imagen... Además de que el par estereoscópico era caro, único y no duplicable.

Lo más cercano a la cámara estereoscópica fue la fotografía con dos cámaras a la vez. La dificultad estaba en que en esa época no se podía contar con dos objetivos exactamente iguales ya que eran de manufactura artesanal, y la sincronización del disparo y el tiempo de obturación idéntico con cada objetivo muy difícilmente se conseguía. Por otra parte, el que las emulsiones fueran exactas también presentaba dificultades (FIG. 2).

Todo lo dicho viene a expresar el interés de los sabios fotógrafos de la época por esa fiera que había que domesticar: la estereoscopia, y que se refleja en la cantidad de literatura cruzada entre ellos durante la década de los cincuenta, referente tanto a los estereoscopios como a las formas de fotografiar.

La década de los sesenta

En esta década la fotografía tuvo un gran auge tanto en retratos de estudio *cartes de visite* como de ferrotipos, estos últimos también de exterior y que realizaban los fotógrafos ambulantes.

Por otra parte, la eclosión del consumo de tarjetas estereoscópicas de todo tipo: paisajes, vistas ciudadanas, curiosidades, escenas teatrales y demás, que se fabricaron por millones, llevó a los hogares burgueses las primeras realizaciones de la realidad virtual en 3D. «Viaje sin moverse de su sillón» u otros eslóganes similares prendieron fuego en el consumo de la estereoscopia que producían las importantes editoriales fotográficas dedicadas a ello.

Estas necesidades de los fotógrafos provocaron el uso de cámaras con objetivos múltiples que eran empleadas para los procesos de retrato y estereoscopia. Estas cámaras de difícil uso, sobre todo por la complejidad del proceso del colodión húmedo, se encontraban casi exclusivamente en manos de los fotógrafos profesionales.

No obstante se seguían obteniendo pares estereoscópicos con cámaras normales de un solo objetivo; el ejemplo Barreswil y Davanne en el *Tratado Práctico de Fotografía ó sea Química Fotográfica* de 1864 publicado en Madrid, donde los autores siguen hablando del uso de la «plancheta» para desplazar la cámara. Incluso cuando se use la cámara de doble objetivo para fotografía de paisajes, indicaban la necesidad de realizar la toma sucesivamente con cada objetivo, desplazando lateralmente la cámara entre una y otra, separando el punto de disparo (Barreswil y Davanne: 1864, 381 y ss.).

De esta época es la cámara que se presenta a continuación.

Cámara de colodión húmedo de origen francés, c. 1865

Para placas de 13 x 18 cm (par estereoscópico de 8 x 8,5 cm).

Esta cámara es de fabricación artesanal, suponemos que realizada por un ebanista por las pocas piezas metálicas que utiliza. Lleva un respaldo multiplicador que se puede emplear tanto para tomas estereoscópicas como para tarjetas de visita, con dos tablillas que pueden ejercer de obturadores manuales empleándolas a la vez o sucesivamente según interese. Como obturadores también se pueden emplear los tapones de los objetivos.

Lleva lentes Extra Rapide con disco de diafragmas con cuatro aperturas diferentes.

Es el tipo de cámara que pudo ser usada por fotógrafos viajeros como Laurent o Júdez, encargados de satisfacer el gusto por la colección de paisajes y vistas de ciudades que, como hemos comentado, se desató en esos años (FIG. 3).



FIG. 3. Cámara de colodión húmedo con sus respaldos portaplacas.

La década de los setenta

En el inicio de la nueva década, el conflicto bélico de la guerra Franco-Prusiana (1870-1871) provocó la caída de Napoleón III, consecuentemente del Segundo Imperio, para terminar en la deshonrosa derrota francesa. Todo ello junto con los sangrientos acontecimientos de la Comuna de París, en la entonces considerada capital del mundo y del progreso tecnológico, provocaron una desmoralización social y un gran parón tecnológico en Francia. Durante un decenio y medio los avances en todos los campos, estereoscopía incluida, fueron escasos, aunque sí se llevaron a cabo en otros países.

Pero por otra parte, una nueva revolución en la fotografía se empieza a fraguar con la llegada del gelatino-bromuro. Este procedimiento, iniciado en 1871 por Richard Leach Maddox y perfeccionado en 1878 por Charles Bennet, se impuso rápidamente a partir de 1882, desplazando el farragoso sistema del colodión húmedo y el no bien resuelto del colodión seco. En estas fechas las industrias relacionadas con la fotografía dejaron de ser puramente artesanales para comenzar a crecer y concentrarse poco a poco en las firmas que a finales de siglo ya tenían una potencia productiva consolidada. (Eder, 1978: 421 y ss.).

Turistas y viajeros en los ochenta y noventa

Las cámaras estereoscópicas estaban situadas de forma marginal en el conjunto de la incipiente industria de material fotográfico. Así lo podemos ver en los catálogos comerciales de estas décadas, en los que escasamente aparecen cámaras estereoscópicas, siendo estas –y esto será una constante– adaptaciones de las cámaras monoscópicas del momento. Al fin y al cabo la estereoscopía sigue manteniendo la consideración de experimento científico alejado del «arte fotográfico».

Además sigue siendo complicada la realización de estereogramas pues requiere la adquisición de un equipo fotográfico especial y económicamente costoso. La también costosa realización del positivado y la visión de las imágenes en relieve mediante la intermediación de otro instrumento más, el estereoscopio, constata que el ejercicio de la estereoscopía no fue popular y que el número de cámaras estereoscópicas en manos de aficionados fue mínimo.

A finales del siglo XIX, no obstante, ya se fabricaban de forma seriada cámaras estereoscópicas por casi todos los industriales del ramo. Estos aparatos, más ligeros y plegables, provistos de chasis con placas secas listas para usarse sin necesidad de transportar el laboratorio consigo, permitió a los fotógrafos profesionales viajar con equipajes razonables y moverse con comodidad para realizar sus tomas en menos tiempo y con menor esfuerzo.

Pero aunque decimos que no fue popular el uso de las cámaras estereoscópicas, el nacimiento de la moda del turismo creó la nueva especie del *fotógrafo turista*, que aunque en principio era escaso poco a poco fue creciendo en número. Este nuevo espécimen demandó cámaras portátiles para poder emplear en sus excursiones. Fueron las llamadas cámaras «turista». Algunas de ellas, como enseguida veremos, estaban pensadas también para los profesionales que las necesitaban para tomas exteriores y eran francamente sofisticadas. Otras eran más simples y por lo tanto más sencillas de uso.

Underwood The Stereograph, 1886

Para placas de 12 x 16 cm (par estereoscópico de 7 x 7 cm).

Fabricada por E & T Underwood en Birmingham (Reino Unido) es similar a la cámara también fabricada por ellos llamada «Instanto» pero con doble objetivo para estereoscópicas.



FIG. 4. Cámara Underwood The Stereograph.

cés. Y no fue la única, ya en los Estados Unidos comienzan a crecer industrias que buscan la innovación y las soluciones diferentes (FIG. 4).

Blair Stereo Hawk-Eye model n.º 1

Para película en rollo (pares estereoscópicos de 8 x 8 cm).

Esta cámara fue patentada en 1890 por la Blair Camera Co. de Boston, entidad que a su vez acababa de comprar a la Boston Camera Co. que poseía la propiedad de la marca comercial Hawk-Eye y que Blair no dudó en aplicar a esta cámara. Pero no quedó ahí el asunto. En 1907, el gigante en crecimiento Eastman Kodak compró a la Blair, la trasladó a su sede de Rochester y siguió con sus productos sumándolos a su catálogo. Como hizo con otras fábricas, en su filosofía habitual de empresa, prefería comprar a competir.

En resumen, esta cámara de gran portabilidad, dimensiones reducidas y manejo sencillo entraba dentro de los criterios de Kodak: llevar a cada hogar una cámara que todos pudieran usar sin necesidad de conocimientos especiales

Los rollos de película eran para realizar 3 o 6 estereogramas.

Tiene objetivos Rapid Rectilinear Bausch & Lomb y obturadores solidarios con diafragma Iris Automatic, con posibilidades de instantánea o pose (FIG. 5).

Aunque su estructura es muy sencilla, ya se tienen en cuenta algunos detalles de perfeccionamiento como enfoque por cremallera, basculación del respaldo y doble tirada de fuelle. Todavía le falta el obturador mecánico, y quitar y poner los tapones de los objetivos seguía siendo la manera de regular el tiempo de exposición. (Channing y Dunn, 1996: 130).

Monta objetivos The Aldis Uno Anastigmat con focal de 77 mm separados 75 mm.

Como vemos la industria inglesa ya tiene un puesto importante tras el tropiezo fran-

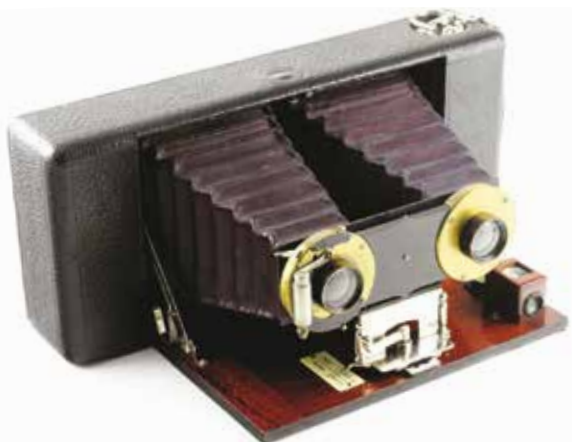


FIG. 5. Cámara Blair Stereo Hawk-Eye model n.º 1.

Thornton-Pickard Royal Rubi Stereo, 1896

Para placas de 10 x 15 cm (par estereoscópico de 7 x 7 cm).

Es una cámara portátil inglesa de gran calidad fabricada por Thornton-Pickard en Manchester. Como indica la propaganda es «para manejar a mano o con trípode». (Le Roux, 1896: encarte)

De construcción muy cuidada pero muy compleja, lleva gran cantidad de componentes, con soluciones mecánicas ingeniosas que permiten realizar basculaciones de respaldo y frontal, descentramientos en vertical y horizontal, triple tirada de fuelle y enfoque fino por cremallera.

Lleva objetivos Demaria Frères Anastigmat, lo que constituye una característica de la época: cámara inglesa con objetivos franceses. Era muy frecuente que los fabricantes o distribuidores de cámaras tuvieran diferentes opciones de ópticas: alemanas, francesas o inglesas para cada aparato (FIG. 6).

El tiempo de exposición se controla con un obturador Thornton-Pickard de cortinilla, con velocidades de 1/15 a 1/90 segundos. (Rendell, 1992: 13 y ss.).



FIG. 6. Cámara Thornton-Pickard Royal Rubi Stereo.

Las cámaras detective

En el último decenio del XIX tuvieron gran predicamento las cámaras llamadas pomposamente «detective», por ser portátiles y bastante sencillas. Entre sus cualidades destaca que al ser una caja rígida carecen de fuelle, bisagras, enganches y demás elementos y no necesitan desplegarse. Son cámaras pensadas para actuar en mano, sin trípode —una carga menos que transportar—. Al incluir en su interior espacio para varias placas evitan también el tener que llevar varios chasis portaplacas, ya que mediante un sistema mecánico se sustituyen rápidamente y sin riesgo de veladuras para sucesivas tomas, sin la obligación de introducir manualmente los chasis uno a uno. Otra ventaja es que llevan integrados uno o dos sencillos visores que evitan el engorroso enfoque en cristal deslustrado. En definitiva, que lo más atractivo y lo que convirtió en un éxito comercial este tipo de cámaras es que se encuentren siempre listas para el disparo.

Cadot Detective, 1895

Contiene 12 placas de 9 x 18 cm (par estereoscópico de 8 x 8 cm).

Cámara fabricada por August Cadot de París, establecimiento especializado en «detectives», aunque al cambio de siglo tuvo que subirse al carro de las *jumelle*, de las que hablaremos más tarde. (Francesch, 1993: 262)

Anuncia sus cámaras «detective» como:

- poco voluminosas
- no demasiado pesadas
- de fácil manejo
- siempre listas para que el *amateur* aproveche las ocasiones de fotografiar

Además, esta cámara introduce la novedad de estar provista de dos visores escamoteables sistema «Dextris» (patentado por Cadot). Uno de ellos es para poder encuadrar con la cámara a la altura del pecho y el otro para poder hacerlo a la altura del ojo como las jumelle. Como este segundo visor se encuentra en un lateral de la cámara, permite hacer fotos discretamente al simular que se está mirando para otro lado. Fue novedad en 1895. (Le Roux, 1895: XVII-XXIII) (FIG. 7).



FIG. 7. Cámara Cadot Detective.

La Cadot cumple con los estándares de las «detective» de sencillez y comodidad. Añadir que los obturadores de guillotina llevan las siguientes velocidades: pose, lenta, mediana, rápida y extra-rápida, lo que no es precisamente un ejemplo de exactitud.

N.º 2 Stereo Kodak, 1901

Película en rollo Kodak 101 (6 pares estereoscópicos de 9 x 9 cm).

Esta estéreo es un caso paradigmático resultado de la unión de dos cámaras gemelas. Se trata de la fusión de dos Kodak N.º 2 Bull's-Eye, modelo de 1895. Buscando la polivalencia, la cámara tiene la posibilidad de tapar el objetivo izquierdo y emplearla como cámara simple, para fotos no estereoscópicas (FIG. 8).

Sus lentes son simples meniscos y tiene velocidad de obturación fija.

Es la única cámara *box stereo* de Kodak, fabricada en EE. UU. de 1901 a 1905 y hasta 1908 en Inglaterra.



FIG. 8. Cámara N.º 2 Stereo Kodak.

Se considera una rareza ya que no llegó a los 2500 ejemplares, lo que para una Kodak es una cantidad ridícula. (Coe, 1988: 30-31).

Está claro que George Eastman, el patrón de Kodak, no arriesgó demasiado con la estereoscopia, ya que vio que ese no era el mercado multitudinario que él buscaba para sus cámaras. En toda su dilatada existencia como empresa líder en el campo de la fotografía, solo fabricó aparte de esta *box* y ya en formato *folded*, un modelo Kodak, otro Brownie y las cuatro Hawk-Eye, todas heredadas de Blair. Y ya mucho más tarde, en los años cincuenta, una para película de 35 mm.

Los gemelos fotográficos y el nacimiento de los formatos de aficionado

Los gemelos fotográficos pueden considerarse una evolución de las cámaras «detective». El apelativo de *jumelle* se debe a su cierta semejanza con los gemelos ópticos. Jules Carpentier fue quien patentó en 1891 el sistema Photo-Jumelle que supondría el pistoletazo de salida para que un número elevado de industrias fotográficas, algunas importantes y otras modestas, se lanzaran a crear sus propios modelos en busca de su hueco en un mercado emergente. Hay que decir que fue un producto eminentemente francés.

Inicialmente fueron *jumelles* de objetivo único, pero pronto los aparatos estereoscópicos florecieron en todos los catálogos de los fabricantes.

De forma general las *jumelle* se pueden considerar aparatos de mano, cómodos para integrar en el equipo del fotógrafo viajero o turista, robustos, de manejo poco complejo y con almacén para placas secas. Es decir, muy manejables e idóneos para cubrir las necesidades de la legión de nuevos adeptos a la afición fotográfica.

Estas cámaras se asentaron en las vitrinas de los establecimientos fotográficos a mediados de los años noventa, tuvieron su esplendor hasta la I Guerra Mundial y tras ella siguieron manteniendo el interés de los usuarios, sin grandes novedades, hasta entrar en declive en los años treinta.

Bazin Le Stéréocycle, 1896

Contiene 25 placas de 6,5 x 6 cm (12 pares estereoscópicos de 6,5 x 6 cm).

Esta cámara singular, se debe a la conjunción de los talentos del ingeniero Charles Bazin y del fotógrafo médico Albert Londe, este último, a su vez, pionero de la cronofotografía. Su aventura duró poco ya que ambos cedieron la empresa al ingeniero Lucien Leroy quien la siguió fabricando y que también fue autor de la interesante Stéreo-Panoramique Leroy (FIG. 9).

La peculiaridad de la Stéréocycle es el cambio de placas alojadas en su interior; este se realiza por el sistema



FIG. 9. Cámara Bazin Le Stéréocycle.

Fol consistente en el desplazamiento de las placas por gravedad, para lo cual, girando lateralmente la cámara dos veces consecutivas (ciclo estéreo), se consigue que se guarden las dos placas impresionadas y se sitúen dos nuevas vírgenes dispuestas para el disparo.

Lleva lentes Goerz Anastigmat de focal 75 mm y apertura 1,8. El uso de objetivos de las grandes firmas alemanas de óptica, que son muy reputadas, se produce con frecuencia en estas cámaras.

Su obturador Saturno, producto de una colaboración anterior de Londe y Bazin, y de gran fiabilidad tiene 5 velocidades de disparo y pose. (Gérard, 2016: 22).

Es una pequeña joya de la técnica fotográfica que debió hacer las delicias de sus felices poseedores en la Belle Époque, como ahora las hace de los coleccionistas a quienes, como a nosotros, el azar ha permitido conseguir un ejemplar.

Mackenstein La Francia, 1903

Para 12 placas de 6 x 13 cm (6 pares estereoscópicos de 6 x 6 cm o 6 panorámicas de 6 x 13 cm).

Hermann Mackenstein se inició en la fabricación de *jumelles*, especializándose en este tipo de cámaras y consiguiendo la medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1900.

La principal característica de esta cámara es su dualidad. Es estereoscópica y además puede convertirse en panorámica simplemente con un leve desplazamiento del frontal.



FIG. 10. Cámara Mackenstein La Francia.

Las placas van contenidas en un chasis almacén, sistema habitual en este tipo de estéreos, por la sencillez de cambio de placa y la posibilidad de portar otro u otros de reserva ya que se pueden quitar y poner en la cámara a la luz del día (FIG. 10).

La Francia lleva descentramiento vertical y es de cómodo manejo tanto en posición estereoscópica como panorámica. Las cámaras Mackenstein convirtieron sus parámetros funcionales y constructivos en modelo para otros fabricantes de esta saga. (Gérard, 2016: 199-210).

Más pequeño todavía

Dentro del panorama de los cuantiosos fabricantes de *jumelles* con un sinnúmero de modelos de aparatos estereoscópicos en el mercado, destaca un acontecimiento interesante, el nacimiento de un nuevo formato de placas estereoscópicas muy reducido, de 4,5 x 10,7 cm que daban el par estereoscópico de 4,5 x 4 cm.

Jules Richard, fabricante de *jumelles* de los formatos habituales para pares de 8 x 8 cm y 6 x 6 cm, lanzó el nuevo aparato fotográfico, más compacto y portátil todavía, y que constituyó un éxito absoluto. De alguna manera había seguido el camino de la búsqueda de aparatos robustos, sencillos y pequeños que ha marcado la historia de la fotografía no profesional.

Verascope, 1913

Para 12 placas de 4,5 x 10,7 cm (pares estereoscópicos de 4,5 x 4 cm).

Jules Richard lanzó su primera Verascope en 1894 y la fue modificando poco a poco, introduciendo leves mejoras hasta el último modelo de 1931, cesando su fabricación en 1935. Se habían realizado 52.000 ejemplares.

La Verascope lleva chasis almacén de 12 placas que se puede instalar en la cámara a la luz del día, aunque también admite chasis sencillos con una placa o película plana.

En el presente modelo los objetivos son Zeiss-Krauss de focal 55 mm y apertura 4,5. Velocidades de obturación entre 1/9 y 1/150 segundos. Lleva doble visor, uno galileo muy preciso integrado en el cuerpo y otro plegable para tomas de acción. Así mismo va provista de un nivel de burbuja para buscar la horizontalidad en caso de usar la cámara con trípode (FIG. 11).

En 1905 Jules Richard también fabricó la Verascope en formato 7 x 13 y en 1913 le dio la posibilidad de usar placas ó x 13. (Le Roux, 1894: encarte) (Perin, 1993: 73 y ss.).



FIG. 11. Cámara Richard Verascope.

Glyphoscope, 1905

Para placas sencillas de 4,5 x 10,7 cm (par estereoscópico de 4,5 x 4 cm).

Jules Richard, tras el éxito de las Verascope, en 1904 inició un proyecto muy ambicioso: la fabricación de un nuevo modelo de cámara estereoscópica económica y simplificada para «debutantes». Además a esta cámara le añadió otro atractivo, el que separando el frontal metálico donde se encuentran obturador, diafragmas y visor (operación muy sencilla), la convierte en estereoscopio, lo que evitaba tener que comprarlo aparte.



FIG. 12. Cámara Richard Glyphoscope.

La Glyphoscope se comenzó a fabricar en 1904. Las primeras se realizaron con el cuerpo en una primitiva materia sintética llamada *ivoirine*, pero al año siguiente pasaron a hacerlo en madera forrada con cuero, lo cual resultaba menos engorroso y más económico.

Sus objetivos son acromáticos, con tres diafragmas en una lámina interna corredera y el obturador permite pose e instantánea; el visor es plegable.

Como ya hemos indicado, es para placas sencillas que hay que sustituir cada vez que se dispara, y no admite chasis almacén (FIG. 12).

Se fabricaron 68.000 ejemplares hasta 1930 en que cesó la producción. Todo un éxito. (Perin, 1993: 121 y ss.)

Antes de terminar de hablar de Jules Richard, comentar que realizó todavía otra cámara importante en la historia de la estereoscopía y de la tecnología fotográfica, la Homéos, para película de 35 mm, que en bobinas de 1,20 m aportaba 25 pares estereoscópicos. Se realizaron solamente unos 1500 ejemplares entre 1914 y 1921. Para evidenciar su importancia añadiremos que en estas fechas Oskar Barnack aún estaba realizando ensayos con los primeros prototipos de la famosa Leica y la película de 35 mm prácticamente no existía para la fotografía.

La cámara en el bolsillo

En los primeros años del siglo XX, el progreso en las cámaras fotográficas estereoscópicas continuaba y, como ya hemos visto, se mantenía la investigación en formatos y modelos que resultaran atractivos al intrépido fotógrafo del momento.

Uno de los hallazgos más impactantes por su modernidad es el que logró Léon Gaumont al diseñar la familia de las Block-Notes. La cosa venía de antes. En 1897, en comandita con Jules Carpentier (recordemos que fue el iniciador de las *jumelle*), ya había realizado una cámara con interesantes mejoras del formato 6,5 x 9 considerado minúsculo en la época. Pero ahora, en formato 4,5 x 6 cm, planteaba una cámara plegable ¡que se podía llevar en el bolsillo! Como su nombre indicaba era un *block* para tomar notas fotográficas de las actividades cotidianas o lúdicas. Esta cámara se fabricó también en formato mayor, de 6 x 9 cm, y fue un éxito, y pronto realizó las Block-Notes en la versión estereoscópica.

Stéréo Block-Notes, 1904

Para chasis almacén Gaumont de 12 placas extra finas o chasis sencillo, formato 4,5 x 10,7 cm (pares estereoscópicos de 4,5 x 4 cm).

Fabricada por L. Gaumont et Cie. en París.

Gaumont adoptó para su cámara más pequeña estereoscópica el formato Verascope ya muy extendido y cuyas placas se podían adquirir sin problemas en los establecimientos del ramo.

Lleva objetivos Elgé Anastigmat de focal de 60 mm, apertura 5,5 y foco



FIG.13. Cámara Gaumont Stéréo Block-Notes.

fijo. El obturador es de guillotina con velocidades de 1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16 segundo y pose. El visor es muy ingenioso, ya que va integrado en el extremo de una lámina metálica corredera en el frontal de la cámara, que protege los objetivos cuando está cerrado y al abrirse, aparte de liberar los objetivos sirve para montar el obturador.

Se fabricaron unos 5.000 ejemplares hasta 1930 en que finalizó su producción (FIG. 13).

Su hermana mayor, la Block-Notes de 6 x 13 cm para pares de 6 x 6 cm, es idéntica excepto por el formato.

Estas cámaras fueron precursoras de la Vest Pocket Kodak como cámara plegable de bolsillo, y además compañeras de trinchera en la I Guerra Mundial, tan fotografiada estereoscópicamente.

También se fabricaron otras similares, como la Liliput de Ernemann, pero la Block-Notes fue la original, y precursora de alguna manera de las actuales cámaras-teléfono, siempre en el bolsillo o en la mano. (Coe, 1978: 158)

Las clásicas

La evolución de las cámaras pensadas para el profesional y el aficionado avanzado seguía su camino conforme al canon clásico. De mayor tamaño, con ópticas de gran calidad, mecánica cuidada y fiabilidad a toda prueba. Sobre todo Alemania, cuyo progreso industrial y científico era importante, consiguió situarse en primera línea de la producción de material fotográfico en la que continuó hasta que en los años setenta Japón hizo bascular esta industria hacia oriente.

Lola, 1902

Para placas de 9 x 18 cm (par estereoscópico de 8 x 8 cm).

Fabricada por Emil Wünsche en Reick bei Dresden, Alemania.

Es una de las pocas cámaras estereoscópicas plegables sistema *klapp*.

Lleva objetivos anastigmáticos con focal de 90 mm con dos diafragmas en lámina corredera. El obturador es para pose o variable. El enfoque se puede realizar en deslustrado o mediante un visor integrado en la cámara.

Si la comparamos con las cámaras francesas o americanas de esos mismos años no cabe la menor duda que su aspecto produce mayor sensación de seriedad (FIG. 14).



FIG. 14. Cámara Wünsche Lola.

Ica-Stereo-Reika, 1910

Para placas de 10 x 15 cm (par estereoscópico de hasta 7 x 9 cm).

Fabricada por Ica AG en Dresde, Alemania.

Es una cámara muy avanzada, completa y fiable. Lleva objetivos Ica Dominar de focal 90 mm y apertura máxima 4,5, enfoque fino por cremallera. Desplazamientos vertical y horizontal del frontal y doble tirada de fuelle. Obturador central Compur «A» Stereo, con posibilidad de pose y velocidades de obturación muy exactas de 1 a 1/100 de segundo; este obturador tan preciso fue novedad en las cámaras de este año.



FIG. 15. Cámara Ica-Stereo-Reika.

En 1909 Ica absorbió a las prestigiosas firmas Hüttig, Krügener, Carl Zeiss y Wünsche. Inició así el conglomerado fabril alemán que en 1926 pasó a llamarse Zeiss Ikon y que unió a la misma Ica con Ernemann, Goerz y Contessa-Nettel. Como reflejo del bajo interés por el que pasaba en ese momento la fotografía estereoscópica, vemos que en el catálogo de Zeiss Ikon desaparecen las cámaras estereoscópicas (FIG. 15).

Mentor Stereo Reflex, 1912

Para placas de 6 x 13 cm (par estereoscópico de 6 x 6 cm).

Fabricada por Goltz & Breutmann (Berlín y Dresde, Alemania).

Esta cámara réflex sigue la línea de «calidad y precisión alemana» que ya hemos visto en la Ica. Es una cámara profesional, o de las que ahora llamaríamos de alta gama, accesible solo para aficionados avanzados y con buena capacidad adquisitiva.

Lleva objetivos Carl Zeiss Jena Tessar de focal 90 mm y apertura máxima 4,5, pudiendo diafragmar hasta 36. El enfoque, que se afina mediante cremallera, se realiza visualmente bien empleando el sistema réflex o bien directamente en el deslustrado trasero.

Lleva obturador de cortinilla en el plano focal con posibilidades de pose y velocidad variable de 1/2 a 1/1300 segundo, lo que en esas fechas era un logro importante. (Kerkmann, 1993: 187). (FIG. 16).



FIG. 16. Cámara Goltz & Breutmann Mentor Stereo Reflex.

La fábrica Goltz & Breutmann fue arrasada durante los bombardeos a Dresde, como casi toda la ciudad, en 1945, a finales de la II Guerra Mundial.

Las crestas y los valles de interés por la estereoscopia en el siglo XX se han reflejado en los catálogos de los fabricantes de cámaras fotográficas. A la desbordante oferta previa a la Gran Guerra siguió el interés más moderado en el periodo de entreguerras, sin avances espectaculares, y a la decadencia y casi desaparición en la década de los treinta. Hubo que esperar a un repunte en los cincuenta con el novedoso View Master en Estados Unidos y otros sistemas basados en la película diapositiva en color de 35 mm, aunque este interés fue más bien efímero. Pero con eso y con todo, la visión estereoscópica no deja de ser un atractivo sorprendente para todo aquel que se aproxima a ella. Ponerse en la piel de quienes fotografiaron tantos millones de estereogramas y conocer sus técnicas y sus equipos de trabajo no es menos apasionante. Al fin y al cabo vivimos de la curiosidad y de la búsqueda de lo asombroso.

Bibliografía

- AUER, Michel (1975a): *150 ans d'appareils photographiques à travers la collection Michel Auer*. Hermance: Camera Obscura.
- (1975b): *Histoire illustrée des appareils photographiques*. Lausana: Edita.
- BAJAC, Quentin y PLANCHON-DE FONT-RÉAULX, Dominique (dir.) (2003): *Le daguerréotype français. Un objet photographique*. París: Réunion des Musées Nationaux.
- BARRESWIL y DAVANNE (1864): *Tratado Práctico de Fotografía ó sea Química Fotográfica*. Madrid: Carlos Bailly-Baillière. Copia facsímil París-Valencia, 1993.
- BELLOC, Auguste (1855): *Les quatre branches de la Photographie*. París: Chez l'auteur.
- BREWSTER, David et al. (1856): *The Stereoscope. Its History, Theory, and Construction*. Londres: John Murray.
- CHANNING, Norman y DUNN, Mike (1996): *British Camera Makers*. Esher: Parkland Designs.
- CHEVALIER, Charles (1854): *Guide du Photographe*. París: Charles Chevalier. CLAUDET, Antoine (1853): *Du Stéréoscope et de ses applications a la Photographie*. París: Lerebours et Secretan.
- COE, Brian (1978): *L'Appareil Photo. Une Histoire Illustrée*. Gothenburg: AB Nordbok.
- (1988): *Kodak Cameras. The First Hundred Years*. Hove: Hove Foto Books.
 - (1990): *Kodak. Die Kameras von 1888 bis heute*. München: Callwey.
- COLARDEAU, E. [1927]: *Traité Général de Stéréoscopie*. París: J. de Francia.
- COUSTET, Ernest (1912): *Traité Général de Photographie*. París: Delagrave.
- [1925]: *La Photographie Stéréoscopique en noir et en couleur*. París: Charles-Mendel.
- EDER, Josef Maria (1978): *History of Photography*, New York: Dover Publications. FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- FIGUIER, Louis (1868): *Les Merveilles de la Science*. Tomo III, París: Jouvot et Cie.
- (1891): *Les Merveilles de la Science*. Suplement, París: Jouvot et Cie.
- FRANCESCH, J.-P., BOVIS, M. y BOUCHER, J. (1993): *Guide des Appareils Photographiques Français*. París: Maeght.
- FRIZOT, Michel (dir.) (1995): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París: Bordas.
- FUENTES, Ángel (1999): «Notas sobre la fotografía estereoscópica», en VV.AA., *Miguel y Gabriel Faci*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.

- GÉRARD, Étienne (2016): *Les Jumelles Photographiques Françaises*. Lyon: Club Niépce Lumière.
- GUSTAVSON, Todd (2010): *150 ans d'appareils photo. Histoire de la Photographie du daguerréotype au numérique*. París: Eyrolles.
- HERBERT, Stephen (1997): *Theodore Brown's Magic Pictures. The Art and Inventions of a Multi-media Pioneer*. Londres: The Projection Box.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (2016): *Zaragoza Estereoscópica. Fotografía profesional y comercial. 1850-1970*. Zaragoza: PUZ.
- HOLMES, Oliver W. (1861): «Un voyage stéréoscopique» en *Études photographiques*. 9 Mai 2001. Société française de photographie. [En línea]. Disponible en: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/245>
- [Consultado el 12 de enero de 2019]
- KERKMANN, Willi (1993): *Deutsche Kameras 1900-1945*. Wuppertal: autoedición.
- LE ROUX, Marc (dir.) (1894): *Annuaire Général et International de la Photographie 1895*. París: Plon, Nourrit et Cie.
- (1896): *Annuaire Général et International de la Photographie 1897*. París: Plon, Nourrit et Cie.
- LIÉBERT, A. (1874): *La Photographie en Amérique. Traité Complet de Photographie Pratique*. París: B. Tignol.
- LONDE, Albert (1897): *La Photographie Instantanée. Théorie et Pratique*. París: Gauthiers-Villars et Fils.
- MAYER y PIERSON (1862): *La Photographie considérée comme Art et comme Industrie. Histoire de sa découverte ses progrès ses applications – son avenir*. París: Hachette
- MOIGNO, François (1852): *Stéréoscope, ses effets merveilleux. Pseudoscope ses effets étranges*. París: A. Franck.
- MONCKHOVEN (1884): *Traité Général de Photographie suivi d'un chapitre spécial sur le Gélato-Bromure d'Argent*. 7.^ª edición, París: Masson.
- 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.
- NAZARIEFF, Serge (1985): *Le Nu Stéréoscopique, 1850-1930*. París: Filipacchi.
- PELLERIN, Denis (1995): *La photographie stéréoscopique sous le second Empire*. París: Bibliothèque nationale de France.
- (1997): *Gaudin Frères*. Chalon-sur-Saône: Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce.
 - (1998): «Les lucarnes de l'infini» en *Études photographiques*, 4. París: Société française de photographie.
- PERIN, Jacques (1993): *Jules Richard et la Magie du Relief*. Vol. I, Mialet: Cyclope.
- RENDELL, Douglas (1992): *The Thornton-Pickard Story*. Prudhoe: Photographic Collectors Club of Great Britain.
- ROSENBLATT, François (2016): *Les Appareils Stéréoscopiques & leurs visionneuses*. Autoedición.
- SÁNCHEZ, Juan José y FERNÁNDEZ-BARREDO, Yolanda (2011): «Las herramientas de captación y visión estereoscópicas», en VV.AA., *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: TF.
- SOUGEZ, Emmanuel (1968): *La Photographie, son histoire*. París: L'illustration.
- WING, Paul (1996): *Stereoscopes: The First One Hundred Years*. Nashua: Transition.
- WEISER, Werner (1988): *Stereo Cameras since 1930*. Wuppertal: Weiser.

Francis Frith, la estereoscopía y Oriente: el álbum «Egypt, Nubia and Ethiopia», 1862

Francis Frith, Stereoscopy and Orient: the Album «Egypt, Nubia and Ethiopia», 1862

Pablo Martínez Muñiz

Investigador en fotografía del siglo XIX. Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El fotógrafo inglés Francis Frith viajó en tres ocasiones a Oriente Medio entre 1856 y 1860, fotografiando amplias zonas de Egipto, Nubia, Palestina, Siria y Líbano. Su estudio fotográfico, Frith & Co., dio a conocer por todo el mundo la imagen de Oriente a través de unas fotografías al colodión que destacaban por su gran nitidez. La diversificación de formatos y soportes situó el estudio fotográfico como uno de los más importantes de la época. En 1862 Frith publicó un álbum de vistas estereoscópicas titulado *Egypt, Nubia and Ethiopia*. Un formato novedoso que facilitaba al espectador una experiencia completa de realidad aumentada.

Palabras clave: Francis Frith, Oriente, Orientalismo, Egipto, estereoscopía, viaje, estudio fotográfico, colodión.

ABSTRACT

The British photographer Francis Frith traveled three times to the Middle East between 1856 and 1860, photographing large areas of Egypt, Nubia, Palestine, Syria and Lebanon. His photographic studio, Frith & Co., made the image of the East known in the world through collodion photographs that stood out for their sharpness. The diversification of formats and supports positioned the studio as one of the most important of the time. In 1862 he published an album of stereoscopic views entitled *Egypt, Nubia and Ethiopia*. A novel format that provides the viewer with a complete experience of augmented reality.

Keywords: Francis Frith, Orient, Orientalism, Egypt, stereoscopy, travel, photo studio, collodion.

La presente comunicación forma parte de una investigación más amplia que estoy realizando dentro del Programa de Doctorado en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y que centra su interés en la fotografía del siglo XIX realizada en Oriente Medio y Andalucía, tanto por fotógrafos extranjeros como locales, en el contexto del Orientalismo y de los viajes fotográficos. A continuación analizaré la figura del fotógrafo británico Francis Frith, uno de los más destacados del siglo XIX y viajero infatigable que deseaba ser «el mayor estereógrafo de Oriente Medio». Y créanme si les digo que ciertamente lo fue. Me centraré en su álbum de fotografías estereoscópicas titulado *Egypt, Nubia and Ethiopia*, publicado en 1862.

El *Grand Tour* oriental

Cuando François Arago pronunció su discurso de presentación del daguerrotipo el 3 de julio de 1839 en la Cámara de los Diputados y el 19 de agosto del mismo año en la Academia de las Ciencias de París, mencionó las que él consideraba que eran las aplicaciones prácticas del nuevo invento, sugirió que «para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren [...] los grandes monumentos de Menfis, Karnak, etc., se necesitarían legiones de dibujantes». Y afirmó que «con el daguerrotipo, solo una persona podría llevar a buen término este inmenso trabajo» (Arago, 1839: 28-30). Sus palabras tenían algo de profético ya que desde el principio Oriente Medio se convirtió en uno de los lugares más fotografiados del mundo y destino de numerosos intelectuales, artistas y viajeros europeos.

Oriente ha sido imaginado tradicionalmente con un halo de misterio, seducción y temor a partir de una mirada que reducía una cultura milenaria a un conjunto de estereotipos – el árabe perezoso y la odalisca seductora –, en una estrategia de dominación mediante la normalización de ciertos clichés. En este contexto, los estudios acerca de la fotografía del siglo XIX realizada en Oriente Medio han tendido, no siempre de una forma acertada, a identificar esta producción fotográfica con las ideas del Orientalismo, ampliamente divulgadas a partir de la publicación del libro de Edward W. Said *Orientalismo*, en 1978. El autor define el Orientalismo como «un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente» (Said, 1978: 21), y bajo este prisma, las imágenes de Oriente que se divulgaban en Occidente acumulaban clichés que distorsionaban la realidad. Historiadores de la fotografía como Ken Jacobson mantienen posturas críticas con las posiciones postcolonialistas del Orientalismo saidiano mientras que otros, encabezados por el iraní Ali Behdad tienden a usar los planteamientos de Said como un punto de partida pero sin adoptar un carácter restrictivo.

El interés que los europeos –principalmente británicos y franceses– mostraron por Oriente Medio venía de tiempo atrás, estableciendo un conjunto de narraciones, tensiones y convenciones que tenían que ver con la geopolítica, la historia conjunto de vecindad, la arqueología y el desarrollo del turismo. Durante la invasión de Napoleón en Egipto (1798-1801), el futuro emperador se hizo acompañar de 167 científicos e intelectuales con la misión de recoger todo tipo de información acerca del país del Nilo, y el resultado de las investigaciones fue publicado entre 1809 y 1822 en la obra enciclopédica *Description de l'Égypte*. Bajo la dirección de Vivant Denon (1747-1825), este compendio de veinte volúmenes trataba temas relacionados con la arqueología, la etnografía, la botánica, la geología y la historia de Egipto.

Oriente era el *otro*, un otro orientalista que había que estudiar, diseccionar y dominar. A partir de entonces, muchos viajeros consideraron Oriente como el destino de un *Grand Tour* oriental, y comenzaron a realizar viajes de carácter épico. Muchos de ellos llevaban cámaras para tomar imágenes. Tras ellos irían llegando los turistas, y tras ellos, los procesos colonialistas que afectaron al Mediterráneo oriental a finales del siglo XIX y principios del XX.

Egipto, tierra de fotógrafos

Egipto fue, desde el mismo momento del nacimiento de la fotografía, un lugar destacado en el *Grand Tour* oriental. El 21 de octubre de 1839, apenas dos meses después de la presentación pública del invento del daguerrotipo, el joven artista francés Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878) se embarcó junto al famoso pintor del género de Historia Horace Vernet y el sobrino de este, Charles Burton, en un viaje que les llevaría entre 1839 y 1840 de Alejandría a Constantinopla, pasando por El Cairo, Beirut, Jerusalén, Damasco y Esmirna. Iba provisto de una

cámara de daguerrotipos. A su llegada a Alejandría los tres miembros de la expedición coincidieron con el francés residente en Quebec Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière (1798-1865), quien había iniciado su viaje hacia Oriente el 21 de septiembre de 1839, cuando partió desde el puerto de Marsella en dirección a Grecia. Goupil-Fesquet y Joly de Lotbinière fueron los primeros daguerrotipistas en Egipto. A ellos se sumó tres años más tarde Joseph-Philibert Girault de Prangey, cuyo viaje por el Mediterráneo oriental de dos años de duración le llevó a recorrer miles de kilómetros y a completar una serie de casi mil daguerrotipos. En Egipto permaneció alrededor de un año.

Los fotógrafos europeos que visitaron Egipto a partir de 1849 iban provistos de un nuevo dispositivo fotográfico: el calotipo. El primero de ellos fue el francés Maxime du Camp (1822-1894), quien recorrió Egipto acompañado de su amigo el escritor Gustave Flaubert y a su regreso a Francia publicó en 1852 el álbum *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, una obra que fue aclamada por la crítica y tuvo gran éxito entre el público. Muchos aventureros fotógrafos siguieron su estela: Félix Teynard, John B. Greene, Auguste Salzmann, Louis de Clercq o Henri Cammas, por citar a algunos.

A partir de 1855-1860 empezaron a abrir los primeros estudios fotográficos comerciales de Oriente Medio, siendo las ciudades de Constantinopla, El Cairo y Beirut las de mayor actividad. Las expediciones fotográficas se hicieron más habituales y suponían una aventura de proporciones épicas, ya que el fotógrafo debía cargar con una considerable cantidad de material: cámaras fotográficas –tres en el caso de Frith–, trípode, placas de cristal con sus respectivos chasis, líquidos tóxicos guardados en frascos de cristal y un laboratorio portátil para poder preparar y revelar las placas. Además, las altas temperaturas hacían insoportable el momento en el que el fotógrafo debía permanecer dentro del laboratorio portátil, y la gran cantidad de polvo y arena del desierto que se adhería a las placas convertía en una labor ardua el proceso de manipulación de estas. El entorno geográfico era hostil y el fotógrafo, acompañado de su dragomán y su séquito de porteadores, se exponía a los frecuentes robos por parte de los bandidos del desierto.

Francis Frith, la fotografía como pasión y negocio

Fue un intrépido comerciante, viajero, explorador y fotógrafo. Su fama y la de su estudio fotográfico –Frith & Co.– se extendió por todo el mundo a partir de la publicación de su primer álbum de fotografías en 1857. Nació el 7 de octubre de 1822 en Chesterfield, Inglaterra, en el seno de una familia de clase media (FIG. 1). En 1845 abrió una empresa de alimentación y se enriqueció invadiendo el mercado inglés con pasas griegas. En 1850 decidió venderla y con los grandes beneficios económicos que obtuvo montó una pequeña imprenta, la cual fue muy rentable, y tras unos años de intensa labor comercial, en 1856 y a la edad de treinta y cuatro años, la vendió. Con la fortuna obtenida decidió dedicarse de pleno a la fotografía. Pero fue en 1853, mientras regentaba su negocio de la imprenta, cuando empezó a interesarse por el colodión húmedo, la nueva técnica fotográfica desarrollada por Frederick Scott Archer en 1851.

Fueron tres los viajes que Frith realizó a Oriente Medio. El primero, de septiembre de 1856 a julio de 1857 le llevó a recorrer Egipto y Nubia. Iba provisto de tres cámaras: una de 8 x 10 pulgadas, otra de 16 x 20 pulgadas –que ya en la época era capaz de producir unas



FIG. 1. Francis Frith (1822-1898). *Self-portrait, Turkish Summer Costume*, 1857. Albúmina a las sales de plata a partir de un negativo de cristal. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

placas de gran tamaño— y una tercera cámara estereoscópica. Fruto de este viaje, a su regreso en 1857 publicó el álbum en dos volúmenes titulado *Egypt and Palestine Photographed and Described by Francis Frith*. El éxito comercial de esta publicación fue inmediato. En los siguientes dos viajes amplió su recorrido por Oriente Medio: el segundo viaje transcurrió de noviembre de 1857 hasta mayo de 1858, y el tercero desde el verano de 1859 hasta mediados de 1860. Fue este último viaje quizás el más épico de todos. Las inmensas fatigas que Frith menciona en su relato son constantes, así como la dificultad de transportar todo el material fotográfico por el desierto. El escritor e historiador Clark Worswick lo define como «perteneciente al género de la *Grand Opéra*» (Worswick, 2010: 22). A lo largo de este último viaje Frith realizó las fotografías estereoscópicas del álbum *Egypt, Nubia and Ethiopia* que veremos más adelante.

Los muchos álbumes fotográficos de Frith que se distribuyeron por todo el mundo venían acompañados con relatos y descripciones de los lugares. Siendo así unos documentos de inestimable valor en cuanto a que el fotógrafo reflexionaba acerca de lo que veía y narraba sus experiencias en primera persona. En los textos se observan sus prejuicios sobre la población musulmana local, unos prejuicios que muestran una opinión acerca de la superioridad moral de la cultura europea sobre la musulmana, tildada de decadente. Su narración de Palestina comenzaba de la siguiente manera:

Es cierto que las características naturales del país son, en su mayoría, monótonas y comparativamente no interesantes; que las ciudades son insignificantes y extremadamente sucias; que la población turca mahometana es ignorante y bigotuda; que los árabes que infectan la soledad de los lugares son perezosos en extremo... Sí, es cierto, pero a pesar de todo esto, y de una manera apabullante y triunfal viene a continuación la emocionante verdad que hay en todo esto. ¡Y es que ésta es la tierra de Abraham y de los profetas! (Frith, 1857b).

El éxito comercial de Frith & Co. fue debido a cuatro factores: disponía de una visión comercial, ya con una experiencia previa en sus primeros negocios, e intuía que los alejados lugares de Egipto y Tierra Santa ofrecían unas imágenes de gran interés para las clases medias y altas victorianas inglesas, unas imágenes sensuales y exóticas destinadas a convertirse en éxitos de ventas. A lo largo de su carrera como fotógrafo Frith consiguió hacerse con un inmenso catálogo fotográfico que incluía todo Oriente Medio, Europa y Asia –el catálogo de su obra fotográfica comercial titulado *Serie Universal*, que publicó en 1876 incluía más de cuatro mil entradas–. Además, las fotografías que comercializaba eran nítidas gracias a la técnica del colodión húmedo, daban una sensación de veracidad e iban acompañadas de textos descriptivos. Y por último, Frith tuvo la genial idea de diversificar los formatos fotográficos y soportes de difusión de las fotografías, desde obras de gran lujo hasta series de vistas estereoscópicas a un módico precio (Bustarret, 1993: 271), las cuales eran reproducidas por millares. De esta manera la empresa tenía la posibilidad de acceder a un público potencial más amplio. Tras la muerte de Francis Frith en 1898, la empresa Frith & Co. permaneció activa hasta 1960.

El álbum estereoscópico *Egypt, Nubia and Ethiopia*, 1862

El álbum estaba compuesto de cien vistas estereoscópicas y una serie de notas descriptivas escritas por Joseph Bonomi y Samuel Sharpe (FIG. 2). Fue publicado en 1862 por Negretti & Zambra a partir de las fotografías estereoscópicas que tomó Frith en su tercer viaje a Oriente, en el que llegó hasta la séptima catarata del Nilo –ya en tierras nubias–, siendo el primer fotógrafo en hacerlo. En el prefacio Samuel Sharpe argumentaba la excesiva artísticidad de las imágenes de ruinas y monumentos de Oriente realizadas hasta entonces, lo cual les restaba verosimilitud, y presentaba las fotografías de Frith como artísticas y veraces al mismo tiempo. Afirmaba que «aquí tenemos toda la veracidad de la naturaleza, toda la realidad de los objetos mismos y, al mismo tiempo, efectos artísticos que no nos dejan nada que desear» (Frith, 1862: prefacio). Incidir en la verosimilitud de la imagen era primordial para garantizar una experiencia plena con el visor estereoscópico, que era el reclamo



FIG. 2. Francis Frith (1822-1898). *Egypt, Nubia and Ethiopia*. Illustrated by one hundred stereoscopic photographs, taken by Francis Frith for Messrs. Negretti and Zambra, 1862. Álbum de fotografías estereoscópicas. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

comercial de la publicación. Y para que no quedara duda de en qué consistía la visión estereoscópica, el prefacio incluía una detallada descripción del procedimiento.

La noticia de su publicación apareció reseñada el 15 de enero de 1860 en el volumen número siete de *The Royal Photographic Society Journal*, alabando «el espíritu emprendedor» de la obra y destacando que «el volumen va acompañado de un estereoscopio plegable, en una funda de piel, para examinar las vistas en el libro" (1860: 378). En efecto, puede resultar perplejo, incluso contradictorio presentar cien vistas estereoscópicas en un álbum, ya que la naturaleza de la imagen estereoscópica consiste en ser un elemento autónomo que permita, mediante el visor, ser apreciada con su efecto de tridimensionalidad. Sin embargo, en este caso se trataba de un nuevo producto comercial ideado por Frith en el que las vistas estereoscópicas iban ordenadas siguiendo la ruta de norte al sur de Egipto que realizó Frith y acompañadas cada una de un texto descriptivo. Así, el lector del álbum disponía de todas las herramientas para sumergirse en un *Grand Tour* oriental sin salir de casa y poder disfrutar de un agradable viaje virtual, gracias a las posibilidades de los efectos tridimensionales que ofrecía la estereoscopia.

En una atenta mirada a las vistas estereoscópicas, llama la atención la sensación de un tiempo detenido, como si las imágenes reflejaran no ya un tiempo presente, sino un tiempo que no existe y que no es capaz de ser definido ni datado. Son imágenes fieles al testimonio. Ruinas, la arena del desierto cubriendo las ruinas, la piedra desgastada, erosionada y la sensación de abandono, todos estos aspectos físicos ofrecían una estampa ideal para conectar las fantasías

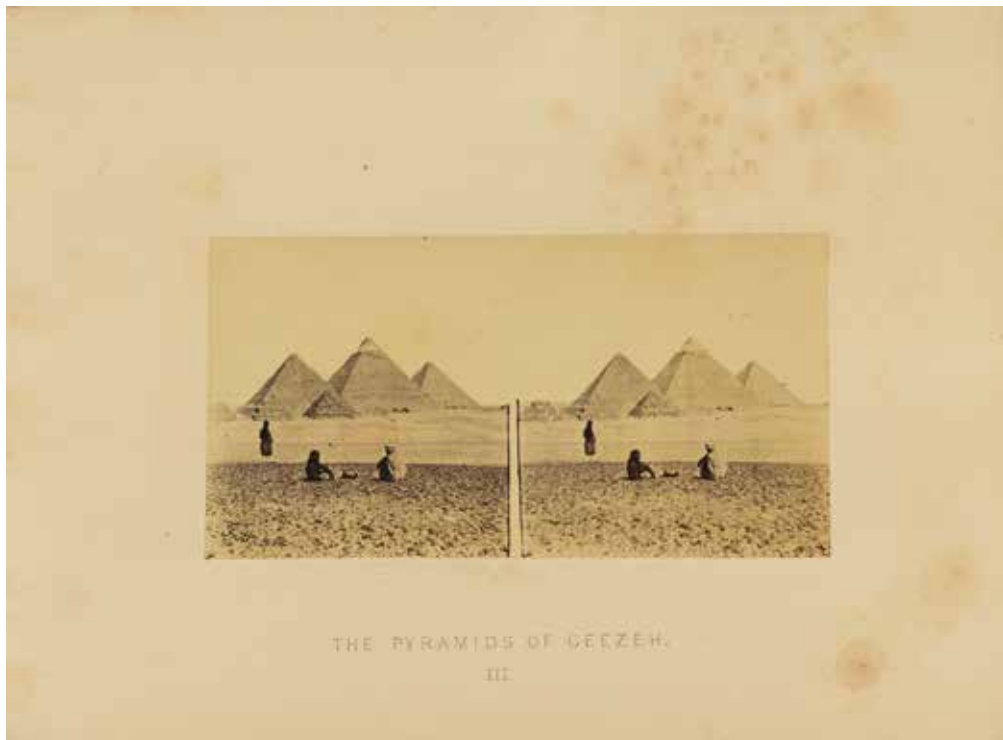


FIG. 3. Francis Frith (1822-1898). *The Pyramids of Geezeh. III*, 1859-1860. Fotografía estereoscópica. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

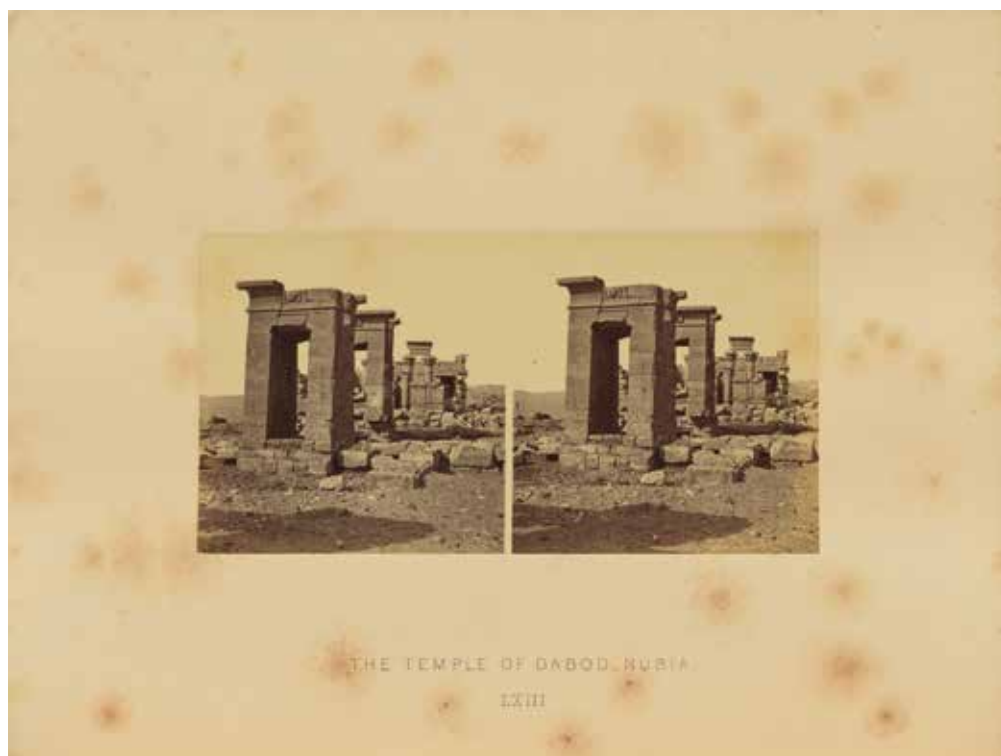


FIG. 4. Francis Frith (1822-1898). *The Temple of Dabod_Nubia. LXIII*, 1859-1860. Fotografía estereoscópica. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

de sus espectadores occidentales con mundos exóticos y fabulosos, unos mundos sensuales y extraños a los ojos del férreo comportamiento social de la época victoriana.

El relato del álbum *Egypt, Nubia and Ethiopia* comienza con una vista de la mezquita del Sultán Hasan de El Cairo, el único monumento islámico incluido en el álbum. Las pirámides de Guiza aparecen en dos ocasiones (FIG. 3), y la práctica totalidad del resto de imágenes corresponden a las ruinas de los templos egipcios diseminados a lo largo del Nilo en dirección sur y vistas de paisajes. De un total de veinticuatro templos fotografiados, destacan las series realizadas en Tebas, Kom Ombo, Philae, Abu Simbel y Sobeh. Como dato curioso, Frith fotografió en dos ocasiones el Templo de Debod, el cual fue trasladado en 1960 a España e instalado en Madrid en agradecimiento a su participación en la operación internacional de salvamento de restos arqueológicos egipcios ante la construcción de la Presa de Asuán. Son las placas LXIII *The Temple of Dabod_Nubia* y LXIV *The Temple of Dabod_Nubia. Interior View* (FIG. 4).

Los efectos ópticos de la perspectiva fueron bien trabajados para que las vistas estereoscópicas ofrecieran una remarcable sensación de tridimensionalidad y gran profundidad, de manera que en las numerosas fotografías realizadas a las columnas de los templos, estas aparecen escorzadas en lugar de una toma frontal más clásica, pudiéndose apreciar una sucesión de columnas en perspectiva. Las imágenes *Columns and Part of the Obelisk of Tothmosis II_Karkak_Thebes. XXX* y *Two Colossal Statues of Memnon_Thebes. XXI* ofrecen perspectivas bien definidas. En algunas fotografías de ruinas de templos egipcios Frith situaba personajes al pie de las columnas de los templos para ofrecer una escala al espectador y que se pudieran apreciar



FIG. 5. Francis Frith (1822-1898). *Koum Ombos. Columns with Palm leaf Papyrus Capitals. XLVII*, 1859-1860. Fotografía estereoscópica en álbum. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

las colosales dimensiones, tal y como ya realizó Maxime du Camp por primera vez en 1849. El personaje que hacía de modelo era habitualmente alguno de sus ayudantes locales. La imagen *Koum Ombos. Columns with Palm Leaf Papyrus Capitals. XLVII* es un buen ejemplo (FIG. 5).

Además de las vistas de ruinas, Frith fotografió algunos poblados a orillas del Nilo: son las imágenes *Geezeh During the Inundation. V*, *Siout or Lycopolis. VII* y *Errebeck, Thebes. IX*. También se interesó por fotografiar las cataratas del Nilo y por las canteras donde se extrajeron las piedras para construir los monumentos egipcios: placa VI *The Quarriers of Toura and Pyramids. VI* y *Sandstone quarriers at Hager_Silsilis. General View. LI*. Hacia el final del álbum se muestra una vista tomada al campamento que montaba la expedición para pasar la noche donde se aprecia una tienda de campaña, algunos miembros locales de la expedición y varios camellos cobijados bajo la sombra de unas palmeras. Se trata de la imagen *Encampment Under a Doum Palm. XC*, es la única en la que se retrata la actividad cotidiana de la expedición y ofrecía al espectador la posibilidad de identificarse con los viajeros.

Como conclusión, el álbum estereoscópico *Egypt, Nubia & Ethiopia* mostraba al espectador el relato de un viaje arqueológico virtual a través de una mirada comercial y sin pretensiones artísticas de las ruinas del antiguo Egipto. El elemento que caracterizaba la estética de las imágenes era la sensación de veracidad. Frith aprovechó una técnica fotográfica avanzada y que dominaba a la perfección para facilitar al espectador una experiencia completa de realidad aumentada acorde a sus expectativas. De esta manera, Oriente se volvía más accesible, más familiar, más superficial.

Epílogo

Las últimas cuatro vistas estereoscópicas del álbum *Egypt, Nubia and Ethiopia* están tomadas en el Templo de Soleb (FIG. 6), al norte de la tercera catarata, en el actual Sudán. Allí llegó Francis Frith por primera vez en 1857, describiendo el lugar de la siguiente manera:

Al sexto día de viaje desde Wady Halfah llegué al templo de Soleb, el destino de mi aventura. Está situado sobre una extensa llanura y siendo visible desde una gran distancia, la llegada es imponente. Sin embargo, a pesar de que el lugar en algún momento albergó una ciudad importante (posiblemente Phthouris) el lugar es hoy en día un páramo solitario. El poblado árabe más cercano se encuentra a una o dos millas de distancia. Chacales, grandes serpientes y gatos almizcleros conviven en el templo; y hasta donde yo sé, ningún viajero europeo lo ha visitado en los últimos cinco años. El templo está construido con una piedra arenisca de color brillante —que al principio parece más bien caliza— de una calidad muy inferior a la utilizada en los templos egipcios. Consecuentemente su aspecto actual es mucho más degradado, y muchas de las interesantes esculturas que alberga están destruidas. No obstante, quedan suficientes restos como para apreciar que fue construido por Amenofis III, el supuesto Memnon de los griegos, y el mismo que erigió las estatuas colosales de la llanura de Tebas. Los restos de este templo magnífico son suficientes como para atestiguar que Amenofis III no solo conquistó Etiopía¹, sino que mantuvo su poder durante un largo periodo. (Frith, 1857b).



FIG. 6. Francis Frith (1822-1898). *The Columns of Amunothph III at Soleb_Ethiopia. From the East. XCIX*, 1859-1860. Fotografía estereoscópica en álbum. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

1 En los textos Frith comete un error geográfico, ya que cuando menciona Etiopía, en realidad se está refiriendo a Nubia, territorio que actualmente se encuentra en Sudán.

Bibliografía

- ARAGO, François (1839) : *Rapport de M. Arago sur le Daguerriotype. Lu á la séance de la Chambre de Députés le 3 juillet 1839, et a l'Académie des Sciences, séance du 19 aout*, Paris: Bachelier Imprimeur-Librairie.
- AUBENAS, Sylvie y LACARRIÈRE, Jacques (2001): *Voyage en Orient*, Paris: Éditions Hazan.
- BUSTARRET, Claire (1993): «Le grand tour photographique en Moyen Orient: 1850-1880, de l'utopie au stéréotype», en *Annuaire de l'Afrique du Nord*, tome XXXII, CNRS Éditions.
- FRITH, Francis (1857a): *Egypt and Palestine Photographed and Described by Francis Frith, vol. I*, Londres: Thomas Agnew & Sons.
- (1857b): *Egypt and Palestine Photographed and Described by Francis Frith, vol. II*, Londres: Thomas Agnew & Sons.
 - (1862): *Egypt, Nubia and Ethiopia. Illustrated by one hundred stereoscopic photographs, taken by Francis Frith for Messrs. Negretti and Zambra*, London: Smith, Elder and Co., 65, Cornhill.
- LUNN, Richard (2005): *Francis Frith's Egypt and the Holy Land. The Pioneering Photographic Expeditions to the Middle East*, Salisbury: The Francis Frith Collection.
- SAID, Edward W. (1997): *Orientalismo*, Barcelona: Penguin Random House.
- The Royal Photographic Society Journal*, vol. 7, 15/1/1860.
- WORSWICK, Clark (2010): *Jardines de arena. Fotografía comercial en Oriente Próximo 1859-1905*, Barcelona: TurnerPhoto Edición.

Cien años de fotografía estereoscópica en el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

One hundred years of stereoscopic photography in the Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)

Manuela Alonso Laza

Doctora en Historia del Arte

Coordinadora del Centro de Documentación de la Imagen de Santander, CDIS

RESUMEN

En esta comunicación trataremos un siglo de fotografía estereoscópica en el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), del Ayuntamiento de Santander, desde 1855 a 1955 aproximadamente y desde vistas editadas para su comercialización, hasta las realizadas por los fotógrafos aficionados. No obstante, las primeras vistas estereoscópicas, desde un punto de vista cronológico, pertenecen a la Colección Biblioteca Municipal de Santander (BMS) y se trata de la serie, llevada a cabo en positivos a la albúmina, del Ferrocarril de Isabel II de Alar del Rey a Reinosa realizadas por el ingeniero inglés William Atkinson.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, Centro de Documentación de la Imagen de Santander, CDIS, fotografía amateur, fotografía de obras públicas, fotografía comercial, Veráscopo, William Atkinson, Jules Richard.

ABSTRACT

In this paper we will speak about a century of stereoscopic photography in the Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), Santander City Council, from about 1855 to 1955 and from views edited for commercialization to those made by amateur photographers. However the first stereoscopic views, from a chronological point of view, belong to the Municipal Library Collection of Santander (BMS) and it is, the series, in albumen prints, of the Isabel II Railway from Alar del Rey to Reinosa made by English engineer William Atkinson.

Keywords: Stereoscopic photography, Centro de Documentación de la Imagen de Santander, CDIS, amateur photography, public works photography, commercial photography, verascope, William Atkinson, Jules Richard.

El Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), del Ayuntamiento de Santander es una institución que gestiona el patrimonio fotográfico histórico de propiedad municipal. Sus fondos y colecciones suman más de 200.000 imágenes, procedentes en su mayor parte, de donaciones. Su iconografía no se centra exclusivamente en Santander y Cantabria; de hecho, muchas de éstas son de otros lugares de España, Europa, América y África. Y en este

contexto, la fotografía estereoscópica ocupa un papel relevante: desde el primer reportaje de obras públicas, hasta las vistas editadas para su comercialización y finalmente las realizadas por fotógrafos amateurs.

William Atkinson y el origen de la fotografía estereoscópica de obras públicas en España

Las primeras vistas estereoscópicas, desde un punto de vista cronológico, que se custodian en el CDIS pertenecen a la Colección Biblioteca Municipal de Santander (BMS)¹. Destaca por su importancia y temprana cronología la serie de vistas fotográficas del Ferrocarril de Isabel II de Alar del Rey a Reinoso. Se trata de 42 imágenes estereoscópicas, positivos a la albúmina, realizadas entre 1856 y 1857 por el ingeniero inglés, de Manchester, William Atkinson, que trabajó en la construcción del tramo de Alar a Reinoso. Se desconoce el origen de esta colección pero es probable que se trate de un obsequio de la compañía de ferrocarril al Ayuntamiento por su participación en el proyecto.

Patrimonio Nacional posee, en el fondo fotográfico del Archivo General de Palacio, un álbum regalado a Isabel II con 37 imágenes y una caja con 48 fotografías estereoscópicas de similar iconografía a las de la colección de la BMS, en las que cada fotografía se acompaña con un comentario al pie.

Estos álbumes, series y carpetas se convierten en el origen de una modalidad de la entonces fotografía de viajes, en concreto la fotografía de Obras Públicas, que pocos años después tendría nomenclatura propia, la fotografía industrial. La finalidad de ésta era la propaganda de la empresa constructora. También se utilizaban como regalo para las instituciones que habían apoyado a las empresas y como documentos de trabajo entre profesionales.

Si bien la primera colección de fotografía de Obras Públicas conocida en España se corresponde con una serie de daguerrotipos realizados en 1851 y relativos a la construcción de la carretera de Madrid a Valencia, la siguiente desde un punto de vista cronológico es la colección realizada por William Atkinson.

Para poder entender el valor social y cultural de estas imágenes, hay que situarlas en su contexto histórico y como menciona César Díaz-Agudo y Martínez:

El periodo Isabelino (1831-1867) coincide con una serie de avances tecnológicos que propiciaron la revolución industrial, que a su vez transformaría el paisaje, la fisonomía de las ciudades y en definitiva la sociedad (.). España estaba cambiando, la aparición de los caminos de hierro, la mejora de las carreteras y la iluminación de las costas contribuyeron a la revolución en las comunicaciones y al cambio de las costumbres de la población. Todos estos factores unidos a la visión romántica y decadente que se habían encargado de ofrecer los escritores extranjeros, fomentaron la venida a España de los primeros fotógrafos extranjeros con la intención de captar todos estos cambios» (Díaz-Aguado y Martínez, 2001: 51-52).

La dualidad entre una España atrasada y una España en proceso de modernización fue reflejada por Atkinson, seguido, en la década de los 50 y 60 del siglo XIX, por Charles Clifford, Jean Laurent, José Martínez Sánchez (el único español), Auguste Muriel y José Spreafico. Todos ellos

¹ Este texto ha podido realizarse gracias a los trabajos de documentación y descripción previos llevados a cabo por las siguientes especialistas en las colecciones y fondos pertenecientes al CDIS aquí citados: Colección Biblioteca Municipal de Santander, por Cristina Maza Diego; Colección Víctor del Campo y Colección CDIS, por María Valdeolivas, Guiomar Lavín, Lorena Sainz y Cristina Maza; Fondo Echevarría Ubierna, por María Valdeolivas; Fondo Ángel de la Mora, por Araceli Cavada; Colección Hotel París, por Guiomar Lavín.

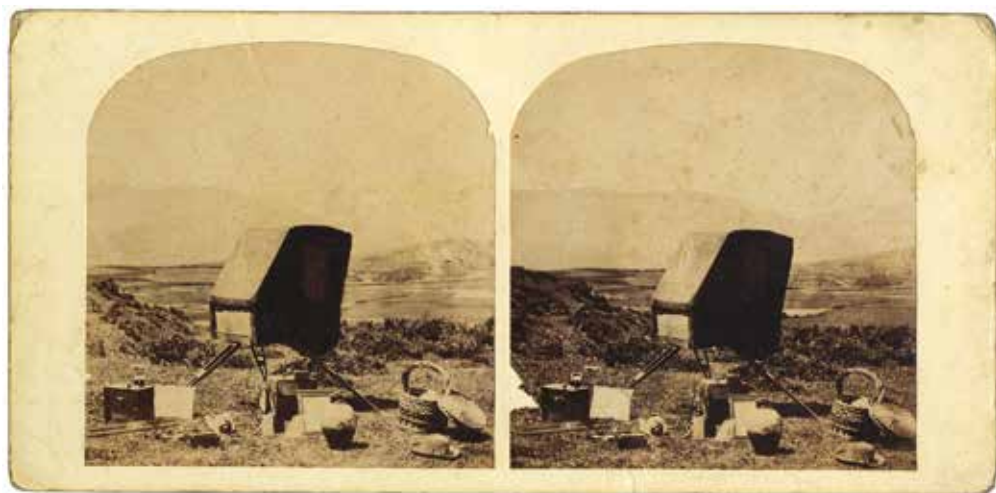


FIG. 1. William Atkinson, *Equipo fotográfico en el Valle del río Hija*, 1856-1857, Col. Biblioteca Municipal de Santander, Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), Ayuntamiento de Santander.

dejaron testimonio del avance y el cambio que se estaba produciendo en España. La misión, sin embargo, no era fácil, en un momento en que los viajes se hacían en carretas, las cámaras eran enormes y el material fotográfico pesado. Sin olvidar que muchos de estos reportajes fueron realizados en colodión húmedo, procedimiento que requería de un positivado inmediato, por lo que el fotógrafo debía llevar también laboratorio portátil. Quizás por ello, William Atkinson quiso dejar constancia gráfica de lo voluminoso de su equipo de trabajo fotográfico en una de sus albúminas (FIG. 1).

Charles Clifford escribió en 1862 las dificultades con que se encontraban: «Las dificultades de un fotógrafo no son pocas, mientras se viaja en un país donde se desconocen las comodidades del transporte (...) Añádase a esto el hecho de que, por imperativos del considerable tamaño de las fotografías, el equipo es necesariamente grande y puede llegar a pesar 300 kilos. Con toda esta parafernalia debidamente equilibrada y sujeta a lomos de las mulas y hasta nuestra animosa persona cargada (...) iniciamos nuestra expedición (...) Imagínense nuestra excitación y desasosiego a cada tropiezo y bamboleo de estos orejudos animales, que amenazan con destruir nuestra frágiles cubetas, lentes, placas y probetas»².

Volviendo a la serie de fotos de Atkinson, encargadas por la compañía contratista del Ferrocarril de Isabel II para regalar a la joven reina en respuesta al apoyo recibido de la Monarquía, trata entre otros aspectos iconográficos: retratos de los ingenieros, contratista, gerente y algunos trabajadores, los pueblos y paisajes por donde transcurre la línea del ferrocarril, las obras de ingeniería: puentes, viaductos... el jefe de estación, el cura de Cervatos, los guardas y su laboratorio fotográfico ambulante. Temática variada que convertiría el álbum de la construcción del ferrocarril en una visión más amena para la joven soberana.

2 CLIFFORD, 1862 (Cit. en DÍAZ-AGUADO y MARTÍNEZ, 2001: 53)

La fotografía estereoscópica de fotógrafos aficionados del ámbito doméstico en los fondos del CDIS

El mayor número de fotografías estereoscópicas que se custodian en el CDIS recae en las colecciones de fotógrafos aficionados del cambio de siglo (de finales de XIX a principio del XX). Muchos de ellos practican la fotografía estereoscópica de carácter doméstico o de ámbito familiar con la que fotografían a la familia, las propiedades, los viajes y las aficiones. El limitado espacio de esta comunicación nos impide tratar todos los fondos fotográficos de aficionados del CDIS que contienen fotografía estereoscópica, por ello, incidiremos en una selección y dentro de ella, en aquellas temáticas que se alejen de la iconografía común a todos (familia, viajes, etc)³.

Fondo Familia Echevarría Ubierna: el México del porfiriato

Su origen alude a la estrecha relación que desde hace siglos une al norte de España con México. En concreto, se remonta a Gil Antolín Echevarría Acha (1818-¿?), natural de Bilbao, que se traslada a México huyendo de las guerras carlistas. Se instala en el Estado de Querétaro donde se convierte en un importante hacendado. Uno de sus hijos, Antonio Echevarría Guerrero, inicia la afición por la fotografía que heredarán a su vez los suyos. Estos son los autores de las imágenes del fondo fotográfico que curiosamente ingresa en el CDIS gracias a que esta tercera generación viaja a España, huyendo, esta vez, de la revolución mexicana. Acaban residiendo en Santander donde con el tiempo, donan el fondo al Ayuntamiento⁴.

Desde un punto de vista cronológico se centran en el ocaso del Porfiriato, entre 1901 y 1913. Forman el fondo mil noventa y dos objetos fotográficos, en su mayoría negativos de vidrio estereoscópico (separados en dos negativos de 8 x 8 cm cada uno). Su iconografía alude al patrimonio monumental y paisajístico, así como a las costumbres mexicanas, contrastando las imágenes del México rural con el ambiente más cosmopolita de Ciudad de México. También están presentes poblaciones como San Luis de Potosí, Guadalupe o Veracruz e incluso vistas de Nueva York y Europa.

Nos muestran las grandes obras que Porfirio Díaz mandó erigir: obras de ingeniería, el avance del ferrocarril, nuevos edificios, avenidas, monumentos y colonias. El epílogo lo constituye la visión fotográfica de las fiestas que, en conmemoración del centenario de la Independencia, se celebraron en la ciudad de México en el año 1910 y las consecuencias de la Decena Trágica de 1913 (FIG. 2).

- 3 Existe un gran número de colecciones y fondos en el CDIS que tienen este tipo de imagen: Colección Javier Gómez, Colección J.J. Santisteban, Colección Isidro Nuño García, Colección Sixto Córdova, Colección Víctor del Campo, Colección CDIS, Fondo Ángel de la Mora, Fondo Antonio Mallavia López-Coterilla, Familia Echevarría Ubierna, Fondo Rucabado, Fondo José Uzcudun, Fondo Julián Fresnedo de la Calzada y Fondo Ángel de la Hoz. No obstante, en este texto hablaremos únicamente del Fondo Familia Echevarría, Fondo José Uzcudun, Colección Víctor del Campo y Fondo Ángel de la Mora.
- 4 Con una selección de estos fondos se llevó a cabo la exposición y catálogo *México en Cantabria. Imágenes de un patrimonio común*. En este trabajo destacan los siguientes textos: DOMÍNGUEZ MARTÍN, Rafael, «México en Cantabria: imágenes de un patrimonio común», pp. 13-16; GUTIÉRREZ ARRIOLA, Cecilia, «La ciudad de México y sus alrededores hace 100 años. La visión fotográfica en la colección Echevarría», pp. 17-22; ALONSO LAZA, Manuela «Visión estereoscópica de México en el patrimonio fotográfico de Cantabria» pp. 23-36; VALDEOLIVAS ABAD, María, «Mexicanos en Cantabria, cántabros en México. Los Echevarría: historia de una saga familiar», pp. 37-43.

El autor responde al perfil del fotógrafo aficionado de la época: personaje acomodado, miembro de la sociedad porfiriana, con interés por el progreso y los avances científicos. Siendo el automóvil, el ferrocarril y por supuesto, la cámara fotográfica, algunas de sus principales aficiones. Aunque la autoría exacta se desconoce, pudieron ser varios miembros de la familia Echevarría-Urquidi: José María Urquidi y los hermanos Gil Echevarría Urquidi (1884-¿), José María Echevarría Urquidi (1886-1935) y Juan Echevarría Urquidi (1891-1946)⁵.



FIG. 2. Instalación del Ángel o Victoria alada en la Columna de la Independencia, en el Paseo de Reforma, Ciudad de México, 1910, Fondo Familia Echevarría, Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), del Ayuntamiento de Santander.

Fondo José Uzcudun y la guerra de África

El siguiente fondo fotográfico fue realizado por José Uzcudun y Pérez de la Riva (Santander, 1899-1992). Uzcudun estuvo muy relacionado con el mundo cultural de Santander. Fue miembro del Centro de Estudios Montañeses, formando parte de la Junta de Trabajo de esta institución desde la década de los años cuarenta, y ostentó, por las mismas fechas, cargo en el Ateneo de Santander y otras instituciones culturales de la región. Benefactor de la Obra San Martín y miembro del Consejo de Administración de Radio Santander. Se incorpora tras el desastre norteafricano, al ejército de Melilla y como voluntario a la Guerra Civil Española (Odrizola Argós, 2002: 212).

Menos conocida es su faceta como fotógrafo aficionado, de la que han llegado al CDIS casi mil fotografías (positivos y negativos) y diferente material de laboratorio. Sus imágenes dibujan su vida: actividades vinculadas al mundo cultural, retratos familiares y de amigos, vistas de Santander, imágenes de patrimonio de Cantabria tomadas en diversas excursiones por la región y una parte importante, refleja una de sus grandes pasiones: el mar. No obstante, destacan entre todas, por su temática, los negativos estereoscópicos de vidrio que realizó en la Guerra de África (5 x 11 cm) y los negativos de 35 mm de la Guerra Civil (FIG. 3).

Tras el desastre norteafricano se incorpora al ejército de Melilla, a las órdenes del comandante general José Cavalcanti (1871-1937). Según menciona Odrizola tuvo una brillante actuación el 20 de septiembre de 1921, en el conocido combate de Tizza y gracias a ello, obtuvo medalla de guerra y grado de sargento (Odrizola Argós, 2002: 212). Las imágenes nos

5 Además del catálogo ya mencionado, sobre este fondo puede consultarse: VALDEOLIVAS ABAD, 2006 y GUTIÉRREZ ARRIOLA, ALONSO LAZA y VALDEOLIVAS ABAD, 2008.



FIG. 3. José Uzcudun, *En el campo de batalla. Melilla, Guerra de Marruecos*, Ca. 1921. Fondo José Uzcudun, Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), del Ayuntamiento de Santander.

muestran campos de batalla con cadáveres, escenas de la vida en la contienda y retratos de grupos principalmente.

Colección Víctor del Campo y el reportaje del incendio de 1941

En el año 2006, María del Socorro del Campo Alonso, dona al CDIS, en su nombre y en el de su hermana Elena, la colección fotográfica de su padre, Víctor del Campo Cruz (1903-1965), gerente de los antiguos almacenes Ródenas de la ciudad, coleccionista de fotografía antigua y fotógrafo aficionado.

Compuesta por 2300 objetos fotográficos, que abarca su colección de fotografía histórica – recorrido por la historia gráfica de la ciudad desde 1861 hasta 1979– y las tomadas por el autor como fotógrafo aficionado que se sitúan entre 1920 y 1955 principalmente, destacando las realizadas en formato estereoscópico (negativos y positivos en soporte de vidrio a la gelatina de 6 x 13 cm)⁶. La iconografía es similar a la de otros aficionados: retratos familiares, viajes, aficiones, paisajes y acontecimientos relativos a Santander.

En esta colección destaca el reportaje en vistas estereoscópicas, que Víctor del Campo realizó tras el incendio que en 1941 asoló la ciudad de Santander, destruyendo su casco histórico. Se trata además de la única colección estereoscópica que se conserva de dicho acontecimiento. Las fotografías se toman cuando el incendio ya ha pasado, probablemente en los días siguientes⁷. Se fotografían edificios en ruinas, calles irreconocibles entre amasijos de piedras. El incendio provoca la desaparición del casco antiguo de Santander y la conversión en otra ciudad con un desarrollo urbanístico (e incluso demográfico) basado en el ideal de ciudad de la nueva arquitectura franquista (FIG. 4).

6 En lo que a fotografía estereoscópica se refiere y gracias a la generosidad de la familia, el CDIS custodia la cámara con que se hicieron los negativos, estos, los positivos de vidrio y el visor estereoscópico para contemplarlos.

7 Sobre esta colección estereoscópica puede consultarse: ALONSO LAZA, 2010: 39-43. ALONSO LAZ y LAVÍN GÓMEZ, 2016: 2.



FIG. 4. Víctor del Campo, *Vista parcial de la calle Atarazanas tras el incendio de 1941*, 1941-1945, Colección Víctor del Campo, Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), del Ayuntamiento de Santander.

Fondo Ángel de la Mora y los concursos de fotografía

Se compone de más de 1000 imágenes realizadas por miembros de dos generaciones: Casto de la Mora y Obregón (1851-1934) y sus hijos Casto (1881-1936) y Ángel (1889-1971) de la Mora y Arena. Donado por Ángel de la Mora Parra en nombre de la familia al CDIS en 2008, abarca desde un punto de vista cronológico de 1898 a la década de 1950. Su temática aborda diferentes zonas de Campoo (Cantabria) donde residía la familia, pero también aquellos en los que poseían otras residencias y a los que acudían en viajes de placer. También se fotografía a personalidades como el político Antonio Maura y el arqueólogo e historiador Adolf Schulten, amigos de la familia⁸.

Las fotografías que tratamos en este artículo se deben principalmente a Casto de la Mora. Realizó la mayor parte de su producción utilizando el sistema inventado por Jules Richard, que utilizara también José Uzcudun entre otros (negativos de 4,5 x 10,7 cm tomados con la nueva cámara Veráscopo que se positivaban por contacto en placas de cristal del mismo tamaño).

Hay que tener en cuenta que, desde los primeros años del siglo XX, los fotógrafos aficionados que practicaban la fotografía estereoscópica eran mayoría en las sociedades fotográficas y en las revistas especializadas. De hecho, comenzó siendo una sección de los concursos fotográficos para organizarse certámenes propios a partir de 1903. En 1902 alcanzó gran éxito el organizado por la sección fotográfica del Ateneo de Zaragoza que concluyó con una conferencia sobre el tema, impartida por el mejor conocedor de fotografía estereoscópica del momento, Francisco Cabrerizo.

La crítica fotográfica les dividía en dos grupos: las «estereoscópicas de máquina seria» a las que se concedía mayor valor artístico y «los que se divierten con el admirable juguete de Richard, más conocido como veráscopo». Estos serían legión en las filas de los aficionados domésticos⁹. A este respecto menciona Fernández Rivero: «Debido a su versatilidad y reducido

8 Sobre la familia De la Mora y este fondo fotográfico véase: CAVADA, 2011: 20-21 y CAVADA, 2013: 9-11.

9 Sobre los concursos de fotografía en España, incluidos los estereoscópicos, véase ALONSO LAZA, 2005.



FIG. 5. Fondo Ángel de la Mora, Casto de la Mora Arena, *Mi respetable Ciuti*, 1903-1904, Fondo Ángel de la Mora, CDIS, Ayuntamiento de Santander.

zar a un bull-dog y retratarlo en habitaciones de poca luz, primero de enfermo y después de convaleciente, en varias posiciones (.) Si hubiese medallas a la buena sombra, esta era, para mí el premio de honor»¹⁰.

Fotografía estereoscópica comercial

Entre las series comerciales que se conservan en el CDIS, hemos seleccionado como ejemplo un conjunto editado por *Underwood and Underwood* y perteneciente a la Colección Hotel París y dos firmadas por *Rellev*, más conocido como José Codina.

Underwood & Underwood Publishers¹¹

La colección Hotel París está formada por 51 objetos fotográficos, positivos a la albúmina, de 9 x 18 cm. Tomadas en diferentes lugares del mundo (Palestina, Israel, Siria, Líbano, La India, China, España, Portugal y Japón) entre 1896 y 1905 su iconografía refleja tanto calles como paisajes, fotografía de guerra, lugares bíblicos emblemáticos, costumbres y un largo etcétera. Las imágenes fueron editadas por Underwood & Underwood. Fundada en 1882 por los hermanos Elmer y Bert Underwood, llegó a convertirse en una de las más grandes del mundo hasta que fue adquirida por Keystone. Se trata de una gran enciclopedia didáctica de fotografía estereoscópica¹². Sólo se ha identificado un autor, el maestro, inventor y fotógrafo americano James Ricalton (FIG. 6).

¹⁰ *La Fotografía*, julio 1904, 264.

¹¹ Esta colección ha sido donada al CDIS por la Comunidad de Herederos de D. Pedro Fernández Herrán a través de Pedro Fernández de la Lastra. Pedro Fernández Herrán era yerno de Felipa Brera, y ella fue quien comenzó a regentar el Hotel París en 1903, continuando en manos de sus descendientes durante cuatro generaciones.

¹² Sobre esta casa comercial véase FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 93 y 233.

tamaño el sistema se convirtió pronto en el favorito de los aficionados para viajes y excursiones» (Fernández Rivero, 2004: 196).

En 1903 la Real Sociedad Fotográfica de Madrid dedicó uno de sus certámenes exclusivamente a esta fotografía y al año siguiente lo hará *La Fotografía*, conocida revista dirigida por Antonio Cánovas del Castillo (Kaulak). Será a este concurso al que Casto de la Mora presente sus fotografías de Ciuti, su perro fiel, disfrazado para diferentes escenificaciones (FIG. 5).

El propio Cánovas comenta: «Casto de la Mora (¡El número uno del concurso!) 22 verascópicas buenas y unas cuantas saladísimas y sin precedentes; figúrense ustedes la paciencia que se necesita para disfra-



FIG. 6. Underwood & Underwood edit., (96) *Harvesting Wheat, in the Basque Province of Guipuzcoa, Northern Spain*. 1902, Colección Hotel París, Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS), del Ayuntamiento de Santander.

Exposición Iberoamericana y Vistas estereoscópicas de España. Santander

La primera, perteneciente al Fondo de Ángel de la Hoz, recoge 12 vistas de los pabellones exteriores e interiores y vistas nocturnas pertenecientes a la Exposición Iberoamericana de 1929. Su formato es de 4,5 x 10,7 cm de vidrio y su editor José Codina (Rellev)¹³. En la caja de las placas aparece la referencia a Palomeque Madrid. Entendemos que se trata de la casa que distribuye las mismas.

La segunda de estas series se titula *Vistas estereoscópicas de España. Santander (1.ª serie)*, pertenece a la denominada Colección CDIS y está compuesta por 15 positivos estereoscópicos en papel (6 x 13 cm), firmados por *Rellev*, siglas tras las que se encuentra el editor José Codina.

Fernández Rivero data estas series hacia 1935, aunque la de Santander se tomó poco antes, entre 1931 y 1932. Se trata de una de las pocas postales estereoscópicas que se conocen de la II República.

Quiero acabar este texto reiterando la importancia que la fotografía estereoscópica posee entre los fondos del CDIS. Desde el primer reportaje de fotografía estereoscópica de obras públicas y las realizadas por fotógrafos aficionados, principalmente del ámbito doméstico, hasta las series comerciales que muchos de estos aficionados adquieren en sus viajes.

13 Véase FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 233.

Bibliografía

- ALONSO LAZA, Manuela (2005): *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, Madrid: Edición digital, UAM.
- (2008): «México estereoscópico en el Centro de Documentación de la Imagen de Santander» *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas, (Migraciones: Francia/España/México)*, año 12, n.º 34, México, 32-41.
 - (2010): «La colección de fotografía histórica de Víctor del Campo», *El Sardinero y los baños de ola*, Santander: Ediciones Tintín, 39-43.
- ALONSO LAZA, Manuela y LAVÍN GÓMEZ, Guiomar (2016): «Cenizas. La mirada necesaria», *(Alumbrar la historia del fuego)*, *Suplemento Sotileza*, n.º 299, Santander: *El Diario Montañés*, 26 de febrero, 2.
- Catálogo *México en Cantabria. Imágenes de un patrimonio común* (2006) Santander: Gobierno de Cantabria, Autoridad Portuaria de Santander.
- CAVADA, Araceli (2011): «La familia de la Mora en imágenes», *La Revista de Cantabria*, n.º 141, Santander, 20-21.
- (2013): «La familia de la Mora», en *Campoo Entretiempos. 1898-1934 Fotografías inéditas del fondo Ángel de la Mora*, Santander, 9-11.
- CLIFFORD, C. (1862): *Photographic Scrambe Through Spain*, Londres: Marion & Co.
- DÍAZ-AGUADO Y MARTÍNEZ, César (2001): «La fotografía de Obras Públicas en período Isabelino», *Revista de Obras Públicas*, n.º 3414, 51-58.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J.A. (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*, Málaga.
- GUTIÉRREZ ARRIOLA, Cecilia (2008) «La ciudad de México. Una visión en la colección Echevarría» *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas, (Migraciones: Francia/España/México)*, año 12, n.º 34 México, 23-31.
- ODRIOZOLA ARGOS, Francisco (2002): «UZCUDUN PÉREZ DE LA RIVA, José», *Gran Enciclopedia de Cantabria*, T. VIII, Santander, 212.
- VALDEOLIVAS ABAD, María (2006): «El fondo Echevarría del Centro de Documentación de la Imagen de Santander: una visión estereoscópica de México», *Tribuna de experiencias, Actas Imatge i Recerca: Jornadas Antoni Varés*, Girona.
- (2008): «Los Echevarría: historia de una saga familiar», en *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas, (Migraciones: Francia/España/México)*, año 12, n.º 34, México, 42-47.

Mujer y fotografía estereoscópica: retos sociales, comerciales y expresivos de las «escenas de género»

Women and stereoscopic photography: social, commercial and expressive challenges of the «gender scenes»

Stéphany Onfray

Doctoranda en Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El objetivo de esta comunicación es investigar la compleja relación que une a las mujeres con la fotografía estereoscópica durante el siglo XIX, mediante el estudio de un tipo de fotografías estereoscópicas hasta ahora un tanto descuidada en la historia de la fotografía española: las escenas de género. Gracias al análisis de dos colecciones españolas compuestas en parte por vistas narrativas –el Fondo Hermenegildo Montero, custodiado en el Museo Nacional del Romanticismo, y la colección del Museo Frederic Marès de Barcelona– se tratará de destacar los aportes sociales, comerciales y expresivos posibilitados por la fuerte atracción de las mujeres por este nuevo ocio.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, mujer y fotografía, escenas de género, siglo XIX en Madrid, Fondo Hermenegildo Montero, Museo Frederic Marès.

ABSTRACT

The objective of this paper is to investigate the complex relationship that united women with stereoscopic photography during the 19th century, by studying a type of stereoscopic photographs hitherto somewhat forgotten in the history of Spanish photography: the gender scene. Thanks to the analysis of two Spanish collections composed in part of narrative views –the Hermenegildo Montero Fund kept in the Museum of Romanticism in Madrid, and the collection of the Frederic Marès Museum in Barcelona– the aim will be to highlight the social, commercial and expressive contributions made possible by the strong attraction of women towards this new form of leisure.

Keywords: Stereoscopic photography, woman and photography, gender scenes, 19th century in Madrid, fondo Hermenegildo Montero, Frederic Marès Museum.

Introducción

Desde los inicios de la fotografía, las mujeres han sido unas aliadas indispensables, tanto para su impulso comercial como para su desarrollo expresivo y artístico. Conquistaron los estudios, exigiendo daguerrotipos y *cartes de visite*; se hicieron con cámaras, abriendo sus propios establecimientos, pasando a ser fotógrafas (algunas de ellas itinerantes); se volvieron coleccionistas de tarjetas y álbumes así como artistas precursoras del collage, como bien ilustran los

ejemplos victorianos. Inconscientemente o no, las mujeres ofrecieron profundidad a la fotografía, transformándola en un signo capaz de expresar la vida, el amor, la pérdida, la vanidad o el deseo más allá de las palabras.

A pesar de ello, en numerosas ocasiones las mujeres han sido omitidas de los relatos que contribuyeron a construir la historia de la fotografía tal y como la conocemos hoy, y no resultaría muy equivocado afirmar que, en este sentido, se acercaría a otra gran olvidada de esta misma historia: la fotografía estereoscópica.

Existen a día de hoy aún demasiado pocos estudios dedicados exclusivamente a la fotografía estereoscópica¹ y, cuando existen, se suelen ceñir al estudio historiográfico de una de sus vertientes: las vistas geográficas y reproducciones de obras artísticas o arquitectónicas.

El objetivo de esta comunicación es doble: reivindicar el análisis de otros tipos de fotografías estereoscópicas –las llamadas «escenas de género»²– y, en segundo lugar, asociar dichas imágenes con el consumo femenino de las mismas, sin el cual probablemente no hubiesen podido difundirse con tanto entusiasmo. Para ello, se tendrá un especial cuidado en resaltar algunas colecciones españolas, que merecerían estudios propios por el potencial artístico, sociológico e histórico del que se benefician.

Presentación de los fondos estudiados

Las «escenas de género», también llamadas «grupos», «escenas», vistas «narrativas», «cómic», «románticas» o «de grupo» –dependiendo de la temática representada–, son imágenes que aparecieron hacia 1850 en Inglaterra y en Francia. Se trata de representaciones fotografiadas, muy cercanas a los *tableaux vivants* (BAJAC 1999: 19-20), pero sin conllevar referencias literarias u teatrales precisas (DAVIS 2015). Estas escenas de género, que en algunas ocasiones se comercializaban como series de imágenes, pruebas iluminadas (DARRAH 1977: 26-44) o en formato *tissue*³, tenían el afán de acercarse lo más posible –mediante decorados y artificios cercanos al ámbito teatral– a la representación de la realidad. En un primer momento, se aproximaban en particular a la sensibilidad de las clases medias adineradas, entrando en juego una infinitud de variaciones que dependían de la creatividad o del humor de los operadores (DARRAH 1977: 19).

Estas escenas parecían venderse mediante los mismos órganos de difusión que las vistas geográficas. Así, en 1860, en España se anunciaba en la prensa un «Gran surtido de vistas estereoscópicas y grupos ingleses desde 3rs a 20 rs. uno»⁴.

Hoy en día, resulta complejo localizar fondos que permitan investigar la historia de las escenas estereoscópicas de género en el ámbito español. Si bien existen piezas repartidas en varias instituciones del país, en muchas ocasiones los materiales estereoscópicos conservados

1 Véase no obstante los destacables estudios de (DARRAH 1977; PELLERIN 1995) y, en España, (FERNÁNDEZ RIVERO 2004).

2 Siguiendo el ejemplo de William C. Darrah que dedicó un capítulo a lo que llamó «Creative photography» y que representa todavía hoy una de las mayores aportaciones al estudio de las escenas de género (DARRAH 1977: 57-69).

3 Tarjetas estereoscópicas realizadas a partir de un papel translúcido, muchas veces iluminado o perforado, con el fin de incrementar el efecto visual o enfatizar algunos elementos de la escena. (DARRAH 1977: 11; FUENTES DE CÍA 1999: 13).

4 Diario de Córdoba, 24/06/1860.

son vistas de paisajes y ciudades, o testimonios de viajes⁵. Aun así, se han podido analizar dos fondos especialmente interesantes para el presente estudio.

El que aquí se denominará «Fondo Hermenegildo Montero», conservado en el Museo Nacional del Romanticismo y adquirido por subasta en 2016⁶, es un conjunto compuesto de 315 imágenes estereoscópicas fechadas entre 1859 y 1864⁷ (46 sobre cristal y 269 sobre papel), en el que se han localizado unas 26 escenas de género de origen inglés o francés. También conserva dos visores, dos espejos de reserva y dos libretas con inscripciones e inventarios parciales de la colección.

Las fotografías se conservaban en una cuidada caja de madera forrada con papel pintado con motivos florales⁸ (FIG. 1). En la tapa de la misma, se pintaron las iniciales H.M., que corresponderían con el nombre de «Hermenegildo Montero», cuya firma aparece en una de las libretas conservadas⁹. Los detalles de este objeto fueron extremadamente cuidados, hasta el punto de incluir un cierre de llave de metal en forma de corazón. El interior, a su vez forrado de papel y dividido en pequeños estuches de cartón, parece haber sido concebido expresamente para el material que la caja estaba destinada a conservar.

Es evidente que todo el conjunto demuestra un gran interés por el medio, y en este sentido toda la atención por este fondo se dirige hacia su coleccionista: Hermenegildo Montero. Por ahora no ha sido posible localizar más información sobre el mismo; simplemente sabemos, gracias una vez más a los listados presentes en las libretas, que poseía también una colección de tarjetas de visita en la que aparecería retratado¹⁰. También sorprende la meticulosidad con la



FIG. 1. Caja contenedora del Fondo Hermenegildo Montero, ca. 1859-1864, Museo Nacional del Romanticismo. Cortesía de la Sala de Subasta Soler y Llach.

- 5 En este sentido, particularmente digna de mencionar es la extensa obra de Odette Lemaître, dividida entre placas fotográficas estereoscópicas y álbumes de viaje iluminados recopilando sus «impresiones de viaje» entre 1900 y 1937, conservada en el Museo Antropológico Nacional. Véase: (IZQUIERDO SALAMANCA 2015).
- 6 Véase Boletín Oficial del Estado, Núm. 63, 14 de marzo de 2016, Sec. III, Pág. 19828, párrafo 2557: Orden ECD/323/2016, de 4 de marzo, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote n.º 1180, subastado por la Sala Soler y Llach en Barcelona. Se agradece a María Méndez de la Sala de Subasta Soler y Llach.
- 7 Según las propias libretas conservadas en el fondo. Véase FD4367 y FD4368, Museo Nacional del Romanticismo. Se agradece al Museo Nacional del Romanticismo, con especial atención a Carolina Miguel Arroyo y Laura González Vidales, por la gran ayuda prestada, y por facilitar el acceso al fondo y su descripción.
- 8 Caja de madera de pino de técnica ensamblaje, CE8752, Museo Nacional del Romanticismo.
- 9 Véase FD4367, Museo Nacional del Romanticismo.
- 10 Desgraciadamente este fondo de *cartes de visite* no se adquirió con la presente colección. El nombre de Hermenegildo Montero aparece junto al de Filomena Parra de Montero: «Hermenegildo Montero (Primer ejemplar, 24 rs),

cual organizó y catalogó su colección: en muchas de las tarjetas estereoscópicas apuntó las referencias de las mismas y señaló, en las libretas, el precio (entendemos que de compra) de muchas de ellas. Si bien en el BOE y en el catálogo de subasta (PIJUAN, MÉNDEZ, y MÉNDEZ 2016), Hermenegildo Montero aparece como «Fotógrafo/Comerciante», no se ha localizado ninguna información que pueda confirmar estos datos.

El segundo fondo sobre el que cabe interesarse forma parte del legado como coleccionista del escultor Frederic Marès (Portbou, 1893 - Barcelona, 1991). Marès reunió numerosos objetos muy variados por su contenido (MARÈS DEULOVOL 2000), y se interesó especialmente por la fotografía del siglo XIX y sus derivados (VÉLEZ VICENTE 2003). Así, constituyó una colección compuesta por más de 4.500 piezas, divididas entre daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, *cartes de visite*, tarjetas, placas y visores estereoscópicos, álbumes fotográficos o cámaras (MAYNES TOLOSA 2003: 281). La colección de fotografía estereoscópica contiene unas 1.500 placas de vidrio, y 170 tarjetas de cartón¹¹, entre las cuales se encuentran escenas de género realizadas por varios autores como Adolphe Block, James Elliott o Ferdinand Drier.

Mujer y fotografía estereoscópica

Para entender plenamente la relación entre mujer y fotografía estereoscópica, conviene partir de un hecho básico: si tuvo un desarrollo tan fulgurante en los años medulares del siglo XIX es, antes que nada gracias al interés de una mujer: la reina Victoria I de Inglaterra (1819-1901). Así, lo cuenta David Brewster (1781-1868) en el manual que dedicó a la fotografía estereoscópica en 1856, refiriéndose al prototipo de visor presentado por su asociado Louis Jules Dubosq (1817-1886) en la Exposición Universal de 1851 (BREWSTER 1856: 31); (RIVERO 2004: 30). Como bien se sabe Victoria de Inglaterra y su esposo el Príncipe Alberto (1819-1861) fueron algunos de los mayores mecenas del medio fotográfico, lo cual no excluye su vertiente estereoscópica¹².

Tras el fervor de la exposición Universal, la fotografía estereoscópica se volvió un entretenimiento muy en boga en la Inglaterra victoriana, Francia, y pronto en Europa o Estados Unidos, impulsado por la llegada del colodión que permitía el abaratamiento de la técnica y la producción en serie sobre tarjetas de cartón (FERNÁNDEZ RIVERO 2004; FUENTES DE CÍA 1999: 11-12).

Sin embargo, otras iniciativas personales –también atribuidas a mujeres– permitieron el inicio de distintas prácticas algo más reflexivas y relacionadas con vivencias diarias, facilitando la entrada de las tarjetas en el ámbito privado. Lady Clementina Hawarden (1822-1865) fue un referente a la hora de desarrollar un lenguaje íntimo en sus imágenes estereoscópicas, inmortalizando momentos comunes de la vida de sus hijas¹³, es decir de la vida cotidiana de una mujer en la época (DODIER 1999: 24).

Filomena Parra de Montero (El primer ejemplar - 24 rs), en la página 4 de la primera libreta conservada: FD4367, Museo Nacional del Romanticismo.

- 11 Piezas consultables en el catálogo online del Museo: <https://catalog.museumares.bcn.cat/colleccio>. Se agradece la amable atención y colaboración del Museo Frederic Marès y, en particular, del conservador del «Gabinete del coleccionista», Ernest Ortoll i Martin.
- 12 El Museo de Londres conserva dos piezas tempranas, en las que se ve retratada a la reina de frente y de perfil. Antoine Claudet, *Daguerrotype of Queen Victoria*, c. 1850, ID n° D56, Museum of London.
- 13 Véase por ejemplo *Isabella Grace Maude and Clementina Maude, 5 Princes Gardens*, ca. 1861-1862, 457:499-1968, Victoria & Albert Museum. Según Virginia Dodier, el propio uso de la cámara estereoscópica por Hawarden en sus inicios como fotógrafa, podría estar relacionado con el fácil manejo de la misma (DODIER 1999: 24) mien-

Es importante mencionar que el siglo XIX fue testigo de grandes cambios identitarios para las mujeres que, si bien seguían subordinadas al poder masculino, adquirieron nuevas responsabilidades, muy a menudo relacionadas con la familia, su buena conducta moral y su proyección social en el nuevo Estado contemporáneo (CRUZ VALENCIANO 2014: 74).

A la vez, fueron testigo y grandes partícipes del alzamiento de una nueva sociedad de consumo en la que la fotografía –y con ella el creciente interés por el individuo y su representación (CRUZ VALENCIANO 2014: 156)– ocupaban un lugar privilegiado. Muy temprano, se transformaron en una fuerza económica para el desarrollo del medio –algo que se confirmó con la llegada de la *carte de visite*– disfrutando a cambio de las nuevas posibilidades expresivas que aportaba (ONFRAY 2018: 28).

De alguna manera, la afinidad entre mujer y fotografía estereoscópica puede verse como la simple prolongación de una larga simpatía, que ya llevaba más de una década desarrollándose (ONFRAY 2018 y 2019). Esta conocida atracción de las mujeres por el medio llevó a los editores de tarjetas a centrar su producción sobre temáticas y valores en las que se apoyaba su nueva identidad y distinción, muy cercanos al universo del hogar y del salón (DAVIS 2015: 5).

No sorprende pues encontrar, tanto en el fondo Hermenegildo Montero como en la colección del Museo Frederic Marès, innumerables imágenes representando algunas de las convenciones familiares más habituales como los bautizos¹⁴, paseos¹⁵ o momentos de relax colectivo en el hogar¹⁶.

En otro registro, igualmente abundan escenografías relacionadas con la agenda social de la clase burguesa, entonces controlada por las mujeres. Así, bailes¹⁷, escenas cortesananas¹⁸, juegos entre adultos (FIG. 2) y actividades de salones no faltaban en las series comercializadas¹⁹.

Asimismo, el predominio de escenas de boudoir o «gabinete decorado con elegancia para el uso particular de estas damas» (NODIER y ACKERMANN 1836; CRUZ VALENCIANO

tras que Carol Mavor teorizó sobre el protagonismo de la imagen estereoscópica –en su calidad de agente duplicado y duplicador– como parte del discurso metafórico de la obra de Lady Hawarden (MAVOR 1999).

- 14 Anónimo, *Bautizo*, ca. 1860, MFM S-24416, Museo Frederic Marès y Anónimo, *El bautizo en Francia*, ca. 1860, CE8787, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 50).
- 15 Anónimo, *Grupo de personas y niño en cochecito*, ca. 1855, MFM S-24410, Museo Frederic Marès.
- 16 Anónimo, *Pareja echando leña a la chimenea*, ca. 1860, CE8836, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 46); Anónimo, *Grupo de mujeres y niños*, ca. 1860, MFM S-24417, Museo Frederic Marès.
- 17 Anónimo, *Baile de Carnaval*, ca. 1860, MFM S-24400, Museo Frederic Marès; Anónimo, *Baile de Disfraces*, ca. 1860, MFM S-24415, Museo Frederic Marès.
- 18 Anónimo, *Escena cortesana*, ca. 1860, MFM S-24413, Museo Frederic Marès; Elliott James, *Very pretty indeed*, ca. 1860, MFM S-24385, Museo Frederic Marès; Anónimo, *Mujer en un balcón y hombre*, ca. 1860, MFM S-24435, Museo Frederic Marès.
- 19 El salón, considerado como uno de los únicos espacios de la casa en el que se unían e interactuaban ambos géneros, era un lugar lleno de signos visuales cuyos único propósito era la demostración de los valores de domesticidad encargados entonces a la mujer (DAVIS 2015: 43). En este sentido, la decoración del mismo era muy deudora de un cierto culto de las emociones y del sentimiento familiar, algo más que enfatizado gracias a la fotografía. No sorprende en absoluto que haya sido una de las estancias domésticas más representada en las imágenes estereoscópicas. Véase: Anónimo, copia de Charles Gaudin. *Reunión en una estancia*, ca. 1860, CE8826, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 24); Anónimo, copia de Charles Gaudin. *Grupo de Señoras y Caballeros*, ca. 1860, CE8826, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 22); Anónimo, *Prestidigitador*, ca. 1860, CE8769, Museo Nacional del Romanticismo (MIGUEL ARROYO 2017: 36) y Adolphe Block, *Interior de palacio*, ca. 1860, MFM S-24353, Museo Frederic Marès.



FIG. 2. Anónimo, *La Gallina Ciega*, copia iluminada de la pieza conservada en el Museo Nacional del Romanticismo (CE8828) (MIGUEL ARROYO 2017: 38), ca. 1860, colección de la autora.



FIG. 3. Anónimo, *Mujeres leyendo una carta*, ca. 1860, MFM S-24409, © Museu Frederic Marès.

2014: 155), en las que se presenciaban escenas de intimidad femenina (FIG. 3), no deja de ser sugestivo²⁰. Es más, este motivo, en el que se incluían a menudos visores estereoscópicos, fue muy popular entre las representaciones pictóricas o fotográficas en esta época²¹.

20 El Fondo Hermenegildo Montero consta de varias imágenes de este tipo: véase Anónimo, *Damas con Joyero*, ca.1860, CE8825 (MIGUEL ARROYO 2017: 60); Anónimo, copia de Charles Gaudin, *Mujeres cosiendo*, ca.1860, CE8827 (MIGUEL ARROYO 2017: 62).

21 Véase: Achille Bonnuit, *La Séance de stéréoscopie*, ca. 1865, PHO 1984 69 7, Musée d'Orsay, o la obra de Jacob Spoel: *Grupo de mujeres mirando fotografías estereoscópicas*, 1868, Rijksmuseum. Se agradece efusivamente a Sara Brancato por mencionarnos esta última imagen.

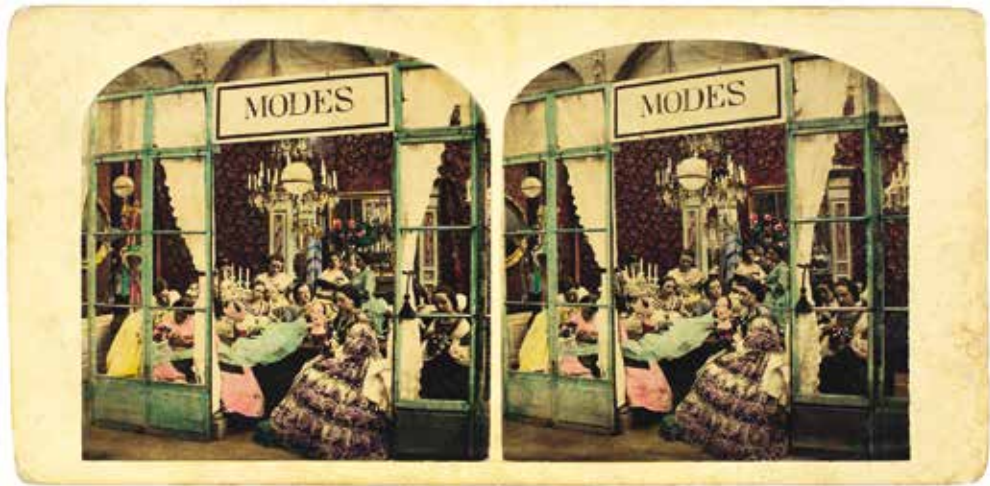


FIG. 4. Anónimo, *Obrador de costureras*, ca. 1860, CE8821, Museo Nacional del Romanticismo. Fotógrafo: Javier Rodríguez Barrera.

En otras ocasiones, son escenarios dedicados a actividades exclusivamente femeninas que se aprecian, muy a menudo relacionadas con la moda o la industria de la belleza (FIG. 4)²².

Todas estas imágenes bastan para definir a la fotografía estereoscópica como un medio profundamente insertado dentro de la cotidianidad del hogar y la cultura familiar²³, pues «no hay casa medianamente acomodada, no hay tertulia donde el estereoscopio no forme parte de las distracciones a que se entregan las familias en las noches de invierno»²⁴ (FIG. 5).

No obstante, más allá de su efecto visual y de su carácter ocioso, las escenas de género aportaban cualidades adicionales especialmente acordes con las necesidades imperantes de las mujeres: la valoración unánime de quehaceres cotidianos que, por ser asociados a sensibilidades femeninas, nunca habían sido considerados más allá del ámbito doméstico.

A pesar de que dichas escenografías se llevaban a cabo a través de una rutina de producción semiindustrial y con la participación de actores en escenarios perfectamente diseñados, creemos que llegaba a realizarse una cierta identificación por parte de las mujeres, favoreciendo su unión como grupo social homogéneo. Les propiciaba además, gracias a la intimidad que favorecía el formato estereoscópico, la posibilidad de una cierta introspección colectiva sobre sus propias vivencias.

Por lo tanto, estas fotografías estereoscópicas se transformaron en la demostración pública y visual de la ascendencia de la mujer dentro de su universo social y familiar, conllevando la esperada aprobación de la domesticidad y del punto de vista femenino (DAVIS 2015: 46).

22 Véase la serie Anónimo, *Obrador de costureras*, ca. 1860, CE8766, CE8820 y CE8821, Museo Nacional del Romanticismo o Anónimo, *Damas con joyero*, ca. 1860, CE8825, Museo Nacional del Romanticismo. Bryan May y Denis Pellerin trataron la relación entre fotografía estereoscópica y moda en (MAY y PELLERIN 2016).

23 Para investigar la relación infantil con la estereoscopia, dignos de intereses son los ejemplares conservados en el Museo Nacional del Romanticismo (CE8831; CE8832 (MIGUEL ARROYO 2017: 54); CE8833 (MIGUEL ARROYO 2017: 56); CE8824; CE8819) y en el Museo Frederic Marès (MFM S-24411; MFM S-24417).

24 «El Estereoscopio», *El Museo universal*, 25/11/1860, pp. 5 a 8.



FIG. 5. *Journal des Demoiselles*, diciembre de 1866, colección de la autora. Publicado en: (PELLERIN y MAY 2016).

Más allá de las escenas de género

Sin embargo, el consumo de fotografías estereoscópicas también favoreció otras cuestiones que, a largo plazo, quizá no llegaron a ser del todo favorables para el sexo femenino y que, sin lugar a duda, merecerían un estudio algo más desarrollado.

Como es lógico pensar, los hombres también consumían este tipo de imágenes, pero probablemente se interesaban por otras escenas, algo más permisivas y lujuriosas. Prueba de ello es que, en la década de los 50 del siglo XIX, ya se comercializaban clandestinamente tarjetas estereográficas eróticas que, ocasionalmente, las propias mujeres ayudaban a difundir, escondiéndolas bajo sus amplias faldas (MAY y PELLERIN 2016: 43; DARRAH 1977: 19). En este sentido, algunas escenas favorecían una doble lectura, apoyándose sobre conceptos universalmente aceptados —como podría ser la maternidad (FIG. 6) o el instante de la *toilette*²⁵— para desvestir sutilmente a sus protagonistas²⁶.

De este modo, se producían *Tableaux* variados jugando con la ambigüedad de las situaciones —tanto íntimas como más colectivas— pero siempre basándose sobre una cierta tensión erótica²⁷. La serie *Cupid's restaurant private rooms*, atribuida a The London Stereoscopic Company, cuyos ejemplares se conservan tanto en el Museo Nacional del Romanticismo como en el Rijksmuseum²⁸, es muy característica de la tensión erótica que paulatinamente se fue imponiendo en ciertas escenas de género.

- 25 La colección del Museo Frederic Marès es especialmente interesante para estudiar este fenómeno. Véase: Atribuido a Ferdinand Drier, *Mujer medio desnuda sentada*, ca. 1870, MFM S-24372; Anónimo, *Mujer*, ca. 1880, MFM S-24419; Anónimo, *Mujer con liga*, ca. 1870, MFM S-24412; Museo Frederic Marès.
- 26 Carol Mavor, citando un artículo del *London's Photographic News* de 1865, defiende la idea según la cual las propias mujeres tenían acceso a estas imágenes, que en numerosas ocasiones llegaban a difundirse en los escaparates fotográficos (MAVOR, 1999: 121 y 125).
- 27 Anónimo, *Mujeres lavando*, ca. 1880, MFM S-24407, Museo Frederic Marès; Anónimo, *Mujer lavando*, ca. 1880, MFM S-24422, Museo Frederic Marès.
- 28 El ejemplar conservado en el Museo Nacional del Romanticismo queda en muchos aspectos algo más llamativo. Véase: Atribuido a The London Stereoscopic Company, *Cupid's restaurant private rooms*, ca. 1856-1859, CE8823,



FIG. 6. James Elliott, *My first*, ca. 1860, MFM S-24386, © Museu Frederic Marès.

Conclusión

El combatir la visión androcéntrica de la historia de la fotografía permite a veces señalar las lagunas de la misma, y redescubrir tipologías algo desatendidas. Más allá de la información sobre el ocio y el consumo fotográfico, las escenas de género nos proporcionan un verdadero mapa de los deseos y aspiraciones femeninas en el siglo XIX.

Sin embargo, no se puede dejar de pensar que estas tarjetas eran productos comerciales, imaginados y contruidos por editores que, con el fin de alcanzar la mayor clientela posible, jugaban con situaciones estereotipadas y en muchas ocasiones exageradas. De este modo, conviene preguntarse si las escenas de género no han podido ser, al igual que el fenómeno del retrato fotográfico en la misma época, causantes de la difusión de numerosos tópicos sobre conductas femeninas y masculinas, acabando por encerrar a las mujeres en roles de género predeterminados, en muchas ocasiones relacionados con la imagen física y social, o la sexualidad.

Bibliografía

- BAJAC, Quentin (1999), *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, París: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- BREWSTER, David (1856), *The Stereoscope; Its History, Theory, and Construction, with Its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, Londres: J. Murray.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús (2014), *El Surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid: Siglo XXI España.
- DARRAH, William C. (1977), *The World of Stereographs*, Gettysburg, PA: W.C. Darrah, Publisher.

- DAVIS, Melody (2015), *Women's Views. The Narrative Stereograph in Nineteenth Century America*, University of New Hampshire Press.
- DODIER, Virginia. (1999), *Lady Hawarden. Studies from life 1857-1864*, Londres: V&A Publications.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004), *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*, Málaga: Miramar.
- FUENTES DE CÍA, Ángel de (1999), «Notas sobre la fotografía estereoscópica» en *Los Hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.
- IZQUIERDO SALAMANCA, María (2015), «El archivo fotográfico de la viajera francesa Odette Lemaître» en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVII: 136-59.
- MARÈS DEULOVOL, Frédéric (2000), *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona.
- MAVOR, Carol (1999), *Becoming. The photographs of clementina, Vicountess Hawarden*, Durham: Duke University Press.
- MAYNES TOLOSA, Pau (2003), «La conservación de la colección fotografías del museo Frederic Marès» en *Retrat del passat: la col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès* [catálogo de exposición], Quaderns del Museu Frédéric Marès - Exposicions, Barcelona: Museu Frederic Marès.
- MIGUEL ARROYO, Carolina (coord.) (2017) *Se va mi sombra pero yo me quedo. Ilusión y fotografía en el Romanticismo*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- NODIER, Charles y ACKERMANN, Paul (1836), *Vocabulaire de la langue Francaise. Extrait de la dernière édition du dictionnaire de l'Académie publié en 1835*, París: Firmin Didot frères et cie.
- ONFRAY, Stéphanly (2018), «Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)» en *Área Abierta. Monográfico: Tras la cámara. Estudios sobre mujeres fotógrafas*, vol.18-1: 13-37.
- (2019), «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico», en *Fotografía [Femenino; plural]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, Madrid: Editorial Fragua, 17-40.
- PELLERIN, Denis (1995), *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire* [Catálogo de exposición], París: Bibliothèque nationale de France.
- PELLERIN, Denis y MAY, Brian (2016), *Crinoline: Fashion's Most Magnificent Disaster*, Londres: The London Stereoscopic Company.
- PIJUAN, Marta, MÉNDEZ, Raquel y MÉNDEZ, María (2016), *Subasta de libros antiguos. Sección especial: Fotografías encuadernaciones ilustradas* [catálogo de subasta del 18/02/2016], Barcelona: Soler y Llach.
- VÉLEZ VICENTE, Pilar (coord.) (2003) *Retrat del passat: la col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès* [catálogo de exposición], Quaderns del Museu Frédéric Marès - Exposicions, Barcelona: Museu Frederic Marès.

PONENCIA

**The Portuguese Photographer Carlos Relvas
(1838-1894) and Stereoscopy**
The making of the *Digital Catalogue Raisonné*
El fotógrafo portugués Carlos Relvas
(1838-1894) y la estereoscopia
La realización del *Catálogo Digital Razonado*

Victor Flores

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Associate Professor
Early Visual Media Lab, CICANT, Researcher

ABSTRACT

Carlos Relvas's stereoviews are one of the least known sides of his photographic work. This contrasts with his recognition in the Portuguese and French 19th-century Salons. The current dispersion of his collections and the long period of inaccessibility to his archive of negatives hindered the existence of a comprehensive image of his photographic production, in particular his stereoscopic production. Nowadays digital media allow us to overcome this kind of situations, not only by making these collections more accessible but also, in particular, by aggregating them and enabling new interpretations. One of the main challenges of the 21st-century studies of photography lies in the opportunity to publish online images from early photography collections. Digital media can enhance these collections and expand their reading. That was our goal when we developed a digital catalogue for Carlos Relvas's collections of stereoscopic photographs with the purpose of bringing together and combining all his stereoscopic negatives and positives and thus allow, for the first time, a comprehensive image of his passion for this kind of photography.

Keywords: Carlos Relvas; Stereoscopic Photography; Wet Plate Collodion Negative; Series; Digital Catalogue

RESUMEN

Las vistas estereoscópicas de Carlos Relvas son una de las caras menos conocidas de su trabajo fotográfico. Esto contrasta con su reconocimiento en los salones portugueses y franceses del siglo XIX. La dispersión actual de sus colecciones y el largo período de inaccesibilidad a su colección de negativos ha obstaculizado la existencia de una imagen completa de su producción fotográfica, particularmente la estereoscópica. Los medios digitales nos permiten superar estas situaciones hoy, no solo al hacer que estas colecciones sean más accesibles sino, sobre todo, al agregarlas y permitiéndoles nuevas lecturas. Uno de los desafíos clave de los estudios de fotografía del siglo XXI radica en la oportunidad de publicar en línea imágenes de colecciones de fotografías antiguas. Los medios digitales pueden mejorar estas colecciones y ampliar su legibilidad. Esta fue nuestra intuición al desarrollar un catálogo digital para las colecciones de fotografía estereoscópica de Carlos Relvas con el objetivo de reunir y combinar todos sus negativos y positivos estereoscópicos, y así, por primera vez, proporcionar una imagen completa de su pasión por este tipo de fotografía.

Palabras clave: Carlos Relvas; Fotografía estereoscópica; Negativo al Colodión húmedo; Serie; Catálogo digital

The study of the wet plate collodion negatives

The history of photography is a history of photographic prints rather than negatives. Surely it was in the prints that the social history of photography lay, in other words, its circulation, its public recognition in exhibitions, albums and other publications. Prints are the 'final art' and represent the selection of a perfected set of choices, which makes them, therefore, the type of documents that the history of photography has favoured to ensure an assertive and more linear discourse. Conversely, negatives are often synonymous of laboratory work, hesitations, excluded or retouched areas, more abstract images which are harder to interpret, in short, of an uncertain and risky territory, continuously ignored in photographic studies.

This depreciation did not benefit the preservation of photographic negatives of historic value, and for this reason few collections of photographic negatives from the 19th century managed to reach us. On the other hand, even if preserved, the frailty of their emulsions and of their mounts, almost always in glass, gradually inhibited their handling and the study of these images, their comparison and the possibility of joint analysis with the prints they produced. Consequently, prints and negatives followed different and, for the most part, isolated lives. The same eventually happened to their studies, estranged in a kind of schism whose impact upon the knowledge of photographic works we have not yet been able to assess.

In the past three years we have conducted research on Carlos Relvas, the most internationally recognized Portuguese photographer in the 19th century¹. The wide national, and especially international, acclaim that Carlos Relvas earned throughout his career (with medals in photo competitions in Madrid, Paris, Vienna, Berlin, Nice and Philadelphia, among other cities) has diverted the studies carried out so far on Carlos Relvas (Vicente, 1983; Faria and Pavão, 2014; Oliveira, 2006) from the beginning of his photographic activity, that is, from the period when Carlos Relvas combined monoscopic with stereoscopic photography, and was represented by both in European Salons.

The first task of this study consisted of identifying and cataloguing eight public and private Portuguese collections², as well as the collection of the French Photographic Society, in Paris, of which Carlos Relvas became a member in 1869, and where he left the stereoscopic cards of the Society's exhibitions he participated in. Whereas the dispersion of his stereoscopic cards is remarkable (particularly considering that it is a relatively small set with a total of about 538 stereo cards), the same cannot be said of a substantial part of his stereoscopic negatives which have miraculously been kept in the same institution until today, the Carlos Relvas House-Studio. This comprises a group of 4,174 negatives in wet plate collodion and 6,604 negatives in gelatine and silver bromide plates. The idea of bringing together these negatives with their respective prints and combining them on a digital platform gave rise to one of the main challenges of this project, the creation of a *Catalogue Raisonné of Carlos Relvas's Stereoscopic Photography* which would be accessible online for public consultation and for new analyses by future researchers.

The *Catalogue Raisonné* acknowledges the great importance of the photographic negative. The first form which seemed to us more symbolic and practical of emphasising the negative in the *Catalogue* was through the negative identification number. The identification numbers given to Carlos Relvas's negatives during the long process of conservation and cataloguing (between 1996 and 2012) have been kept in use up to now. For this reason, and to avoid the unnecessary multiplication of code numbers of different types, the *Catalogue* not only kept the same numbers to identify the negatives, but it also used them as matrixes for all the corresponding prints identified in the collections.

Carlos Relvas's negatives are negatives in wet plate collodion (FIG. 1). Carlos Relvas's stereoscopic photography was only produced from 1862 to 1874, during his 'wet plate collodion period'. From 1874 onwards, Carlos Relvas adopted the gelatine and silver salts emulsion, and stopped producing stereoscopic photographs. In other words, stereoscopy and wet plate collodion were closely associated in his work, forming a sort of 'technical set' or unity. This conclusion is very recent and was only possible after his stereoscopic negatives, kept in the House-Studio, had been identified and analysed. This study proved essential to clarify an issue that was raised by the existing conservation inventories, which pointed to a total of about 1,150 stereo images produced in an unusual range of stereo formats (twelve in total, from 8x20 cm to 24x30 cm). This data appeared inconsistent, since the variation in the format of the stereo negatives is usually quite narrow, as this is largely conditioned by the standard size of

- 1 The research which produced 'Carlos Relvas Stereo Catalogue Raisonné' was developed in the exploratory projects 'European Stereo Masters: Carlos Relvas' (2017-2018) and 'Carlos Relvas Full 3D. The Stereo Catalogue' (2019), funded by the Research Centre CICANT of Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- 2 We are referring to the public collections of Casa dos Patudos — Alpiarça Museum, of Cinemateca Portuguesa, of the Photographic Archive of the General-Directorate of Cultural Heritage, of the Carlos Relvas House-Studio, and to the private collections of João P. Edward Clode, António Pedro Vicente, Luís Beja and Luís Pereira.

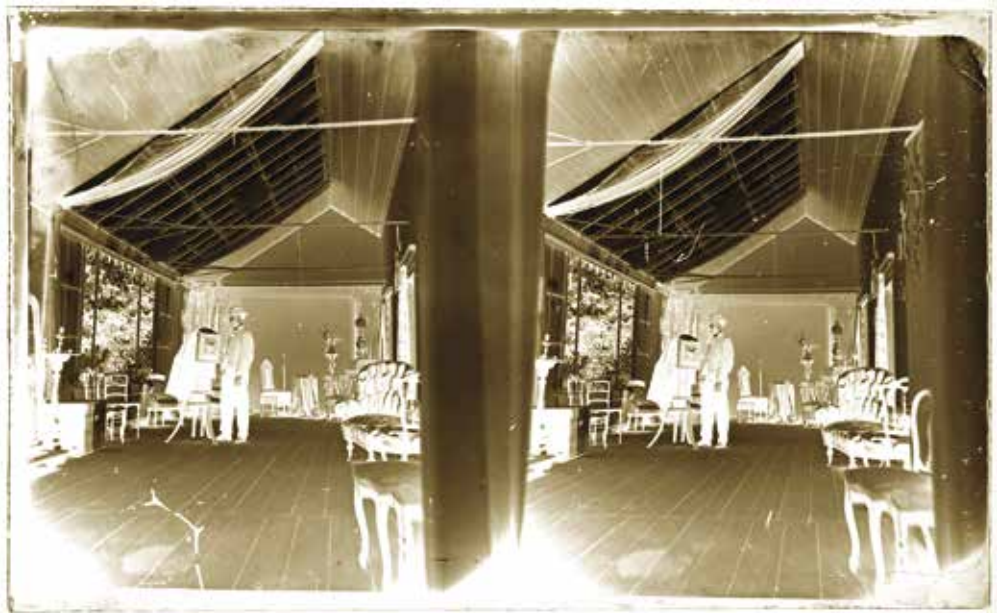


FIG. 1. Self-portrait of Carlos Relvas in his first studio [1862-1869]. Untransposed stereoscopic wet plate collodion negative. Carlos Relvas House-Studio: 00014-000-061.

stereo mounts (c. 8,4x17,3 cm) where the prints are subsequently glued.

What our work in the archive eventually revealed is that all negatives with two images had been considered stereoscopic, including those portraits aimed at the format of the cabinet card. The practice of making two exposures on the same plate for a portrait with the size of a cabinet card was fairly common, and there were cameras which accepted large-format plates specifically for this purpose. From the mid-1860s onwards, Carlos Relvas specialized in this type of portrait, which had a minimum format of 10,8x16,5 cm, but which could also have much larger dimensions, thus explaining the wide variety of formats in double negatives.



FIG. 2. Studio portrait of a man [1862-1873]. Double exposure in a wet plate collodion negative (positivized). Carlos Relvas House-Studio: 00013-000-089.

This possibility, of a double negative, allowed both two exposures with different poses by the model, and a variation of the exposure times between the two images as well. This option could prove useful for higher-quality printing. By way of illustration, we highlight one of these negatives showing the format of a cabinet card marked out in its emulsion, which would serve as instruction for the trimming to be carried out in the print (FIG. 2). After this distinction between the types of double negatives was made, the number of stereo negatives was limited to 635 wet plate collodion specimens.

Negatives and prints: the findings of the *Catalogue Raisonné*

When we observe the stereoview of the luxurious waiting room of Carlos Relvas's House-Studio, inaugurated in 1875 (FIG. 3), and we notice the discreet presence, among the sideboards on the right, of two magnificent column stereoscopes, it is impossible not to think that this entertainment offered to clients while they waited their turn to be photographed was no longer being produced by Carlos Relvas at the time. Oddly enough, these stereo viewers in the waiting room played a double role, which the owners of the collections of stereoscopic photography, generally speaking, ceased to be able to fulfil. In the first place, they preserved the images that were slowly becoming part of the past (even in those days these viewers were also known as 'archivers' since they served to store, catalogue and preserve). Secondly, they ensured public access to these images, providing suitable stereoscopic viewing for them. It is not possible to know what these viewers, now missing, showed. Today it is as exciting to imagine the diversified stereoviews by Carlos Relvas presented in these viewers as it is to search in the new media for new ways of presenting and discovering them.

Digital media can bring a new significance to old media. Stereoscopic photography is one of those beneficiaries. The goal of the *Catalogue Raisonné* project is to restore public access to Carlos Relvas's stereoviews but also to enable a broader reading of this photographer's work. Several factors may contribute to this new reading of his images. First and foremost, the unprecedented aggregation of the collections of positives and negatives. The catalogue has enabled 635 stereo negatives of the House-Studio to be combined with 538 stereo cards. As a result, 184 matches were identified. In other words, about one third of the negatives were associated with their respective stereo cards. Although 451 negatives still lack their corresponding prints, these images may emerge in other collections and be integrated in the future. In the same way, also 187 of the positives found do not have their negative preserved in the House-Studio. Disregarding repetitions, it was ascertained that, considering the positives and negatives combined, the Catalogue integrates 784 different stereoviews. This figure, so far unknown, provides a good perspective of the dimension of Carlos Relvas's stereo production.



FIG. 3. Carlos Relvas Studio House waiting room [1874-1875]. Untransposed stereoscopic wet plate collodion negative (positivized). Carlos Relvas House-Studio: 00014-000-055.



FIG. 4. Campanile, Monastery of Santa Maria da Vitória, Batalha [1868]. Stereoscopic albumen print on yellow card mount, series 'Portugal'. Cinemateca Portuguesa— Museu do Cinema: PC974/012.

Another important contribution of the *Catalogue* consists of identifying and first dating the twelve series of stereo cards produced by Carlos Relvas. The card mounts were the common medium for albumin contact prints and enabled the practical handling of images in the viewers. As was the case with other national and foreign stereo photographers, these series stood out above all by the colours of the mounts where the photo prints in albumin were glued, or, as would be the case later, by their titles printed on these cards, such as 'Portugal' or 'Views of Portugal by C. Relvas, Amateur Phot.'. The wide diversity of colours in these cards (beige, grey, yellow, pink, purple, red, blue) is certainly related to personal choices but also to different purchases throughout these years. This element thus becomes an important criterion for dating them, a practice also widely used in the study of other photographers. The existence of series is indicative of images that belong to the same set and which, for that reason, date approximately from the same time. The fact that in this period Carlos Relvas created a vast and unprecedented group of twelve distinct series of stereo cards, not only had the advantage of allowing short chronological intervals to be attributed to each series, but it also suggested the strong possibility that some of these series were contemporary. This dating process was a demanding exercise since their production period was, as we saw, quite short (1862-1874). Still, it was a crucial task, considering that these series are the key to a more precise dating of the negatives, so far dated in long intervals.

Only in some instances was it possible to base the dating on the subjects of the stereoviews. This happens, for example, when it is possible to associate some of the views to specific photo campaigns, as is the case of the views of the Batalha Monastery, produced in 1868 (FIG. 4). Nevertheless, Carlos Relvas sometimes used the same images in different series, even quite apart as regards time, which represents an added difficulty when it comes to dating these series. The reason for reusing these views is not clear yet, but it is possible that some images were more sought and more appreciated by him. The views of the romantic Almourol Castle are a good example of an image which insistently accompanies him throughout his career (FIG. 5). In some cases, it is thanks to this repetition that it becomes possible to reconstruct some theme (or even narrative) sequences of some series. Take, as illustration, the sequence of portraits of Carlos Relvas with



FIG. 5. Almoural Castle [1868-1869], Stereoscopic albumen print on yellow card mount, yellow series. Cinemateca Portuguesa— Museu do Cinema: PC1649/010.



FIG. 6. Portrait of Carlos Relvas with his wife, Margarida Relvas, and his sister in law, Maria da Assunção Mendes de Azevedo, next to a river bed, Condeixa [1868-1869]. Photocomposition of a sequence with three half stereoviews. Arquivo de Documentação Fotográfica, DGPC: 00044.001.023; 00044.001.019, and Collection João P. Edward Clode: 00036-000-036-001.



FIG. 7. Back of a stereoscopic card by Carlos Relvas, series 'Vistas de Coimbra', 1867. Casa dos Patudos— Museu de Alpiarça: CR-ME-1566.

his wife and sister-in-law, in the Rio de Mouros valley, in Condeixa (FIG. 6) to understand how, in this case, the *beige*, *yellow* and *Portuguese* series complement one another.

However, this repetition of some images throughout the series implies that other perivisual information becomes more relevant for dating, namely the infor-

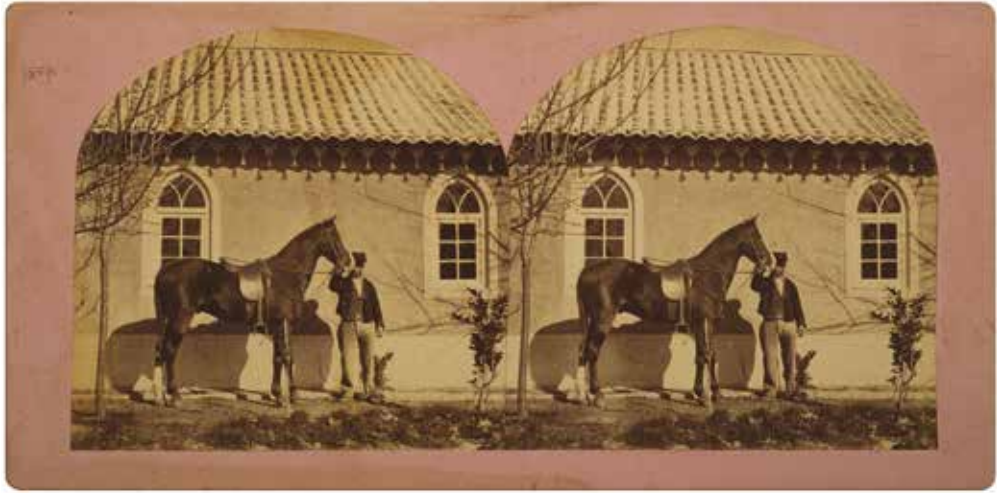


FIG. 8. Brown horse next to Carlos Relvas's first photographic studio [1870]. Stereoscopic albumen print on pink card mount, pink series. Coleção João P. Edward Clode: CR.JC.P.10.0002.



FIG. 9. Back of a stereoscopic card by Carlos Relvas with his SFP silver medal [1870]. Coleção João P. Edward Clode: CR.JC.P.10.0002.

mation kept on the back of these cards. Much of this information is handwritten captions which enabled better identification of place, buildings and monuments. Comparing the handwriting in his two notebooks preserved in the House-Studio it could be observed that some of these captions were written by Carlos Relvas himself and included a date ('1869'), which was then validated for cataloguing. On the other hand, the reverse sides of the series 'Views from Coimbra' and 'Views from Condeixa and Outskirts' included precious tags where the titles of the series and the precise date of 'April 1867' were printed (FIG. 7). Unfortunately, these tags were discontinued in the following series. Finally, from 1870 onwards, some of the backs included the medals won in Paris (1870) and in Vienna (1873), making their dating easier.

His pride in these medals and the strong desire to disseminate them created an unusual situation in one of Carlos Relvas's stereo series. We are referring to the 'pink series', thus called because the front of the cards is pink while the back is orange with his first medal printed, a silver medal won in the 9th Exhibition of the French Photographic Society, (FIGS. 8 and 9). What is unusual in this series is that the card used is the same as the one used in the 'Views from Portugal' series, but in the latter it was inverted, that is, the image was glued on the opposite side. This situation, apparently improvised, resulted in an original framing of the medal won in the French Photographic Society, (SFP) with the title of the series 'Views from Portugal' printed on both margins in Portuguese and French. In this new visual composition of the back of the mount, Carlos Relvas managed to associate his first medal with the 'Views from Portugal' stereo series, the same series with which he participated in that exhibition in Paris. This may have been a way of acknowledging the importance of this series for winning the prize. In the catalogue of this 1870 exhibition, these images are not listed, they are merely mentioned as 'A large collection of stereo prints on paper'. Besides the 'attempts at the Marion process, in charcoal' also presented in 1870 — a recent innovation that Carlos Relvas was beginning to test—, the stereoviews must surely have been one of the main reasons for the recognition of Carlos Relvas's work in this exhibition. This inference is also suggested by the fact that in this Society's following exhibition, in 1874, Carlos Relvas perfected the way he presented a considerable set of 52 stereo views which he submitted to the exhibition, providing detailed captions for the catalogue for the first time and, also for the first time, storing them in two elegant red cases on which he engraved in golden letters: *Épreuves Stéréoscopiques de Carlos Relvas, Amateur. Portugal* (FIG. 10). Thus, it is possible to conclude that the pink series of 1870 is, indeed, not only a small subseries of the 'Views from Portugal' begun in 1869, but also an important symbol of the international recognition given to Carlos Relvas's stereo photography (Flores, 2019a).

The presentation in the catalogue of the twelve series and their time intervals will enable researchers to analyse the evolution of their main subjects. Generally speaking, the landscape, the exterior views of cities and buildings, as well as of monuments, are the predominant subjects. There are few outside portraits, and studio portraits are almost non-existent. The two better known studio stereo portraits represent his family and Carlos Relvas himself in a self-portrait with his camera in his first photographic studio (FIG. 11). Even monuments are completely absent from the first series (Beige cards, 1862-67; 'Views from Coimbra' and 'Views from Condeixa and Surrounding Area', 1867). Only from 1868 onwards would they feature prominently in the 'Portugal' and 'Views from Portugal' series, whose objective was to provide a strong representation of Portugal and its heritage in the exhibitions of the French Photographic Society. The dimension of these stereo series by Carlos Relvas is not known, also because there



FIG. 10. Carlos Relvas's stereoscopic case no.21 presented in the exhibition of the French Photographic Society in 1874. French Photographic Society.

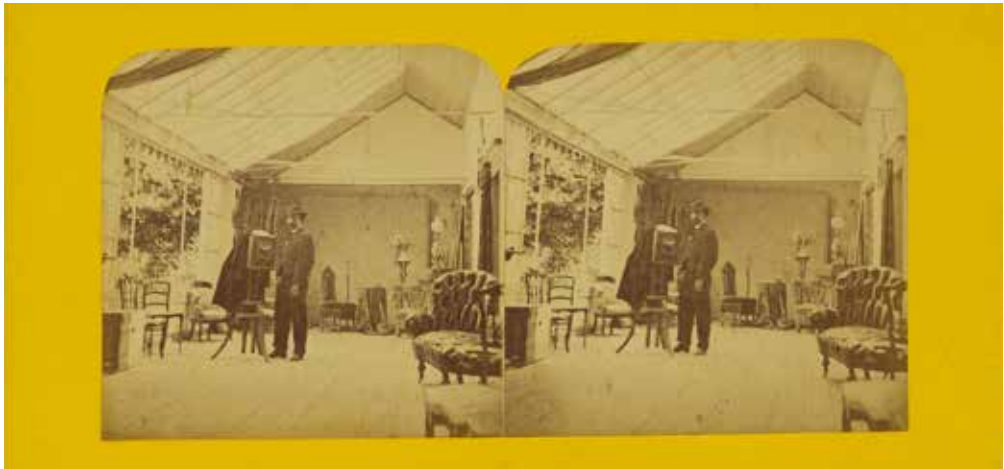


FIG. 11. Self-portrait of Carlos Relvas in his first studio [1868-1869]. Stereoscopic albumen print on yellow card mount, yellow series. Casa das Patudos—Museu de Alpiarça: CR-IE-1577.

was never a catalogue to order these views³. In the *Catalogue Raisonné*, the series with the most items is 'Views from Portugal', with 238 cards. Nevertheless, this figure cannot be used to assess its breadth. Conversely, there is a handwritten number sequence left on the back of the cards, probably by collectors, which may be an important indicator of the range of the series. Analysing this numbering, it is surprising to notice, for instance, that the first 'beige' and 'grey' series, dated between 1862 and 1867, should reach such figures as 253 and 287, respectively, thus giving these first series a very unpredictable range.

Besides enabling more precise dating of the negatives, dating the series also enabled the analysis of the formats of their respective negatives. The formats of Carlos Relvas's stereo negatives range from 8x20 cm and 9x20 cm to 11x20 cm and 12x20 cm. Among them, the predominant size is 11x20, a format common to the stereo series he produced from 1862 to 1874. It is possible to claim that it was with this stereo format that Carlos Relvas began to photograph as this is the format which is the basis of his first card series between 1862 and 1867 (series with beige and grey cards, as well as the 'Views from Coimbra' and 'Views from Condeixa' series). Carlos Relvas would only combine this format with others for a very short period of time, between 1867 and 1869. This is the case of the 8x20-cm format, exclusively used in the 'C Relvas' series [Yellow Card with dry stamp] and the 9x20 and 12x20 formats which gave rise to the 'Portugal' series and the 'yellow card' series. These new formats would be discontinued from 1869 onwards, a time when the 11x20 format once again asserted itself, featuring predominantly, for example, in the series 'Views from Portugal by C. Relvas, Amateur Phot.', in all of its iterations (orange, blue or yellow mounts).

One of the factors that will most contribute to this *Catalogue* allowing a better reading of Carlos Relvas's stereo work is that each image researched is associated on the programmed interface to its respective 'family of images', that is, to its negative (which can also be seen here in its

3 Carlos Relvas came from a wealthy family of farmers and we have no way of proving he ever sold his stereoviews. To a certain extent, the 'Amateur' in his signature alluded precisely to that. The lack of catalogues of the Portuguese photographers who engaged in the practice of stereo photography is one of the major limitations of this research in Portugal (Flores, 2019b).

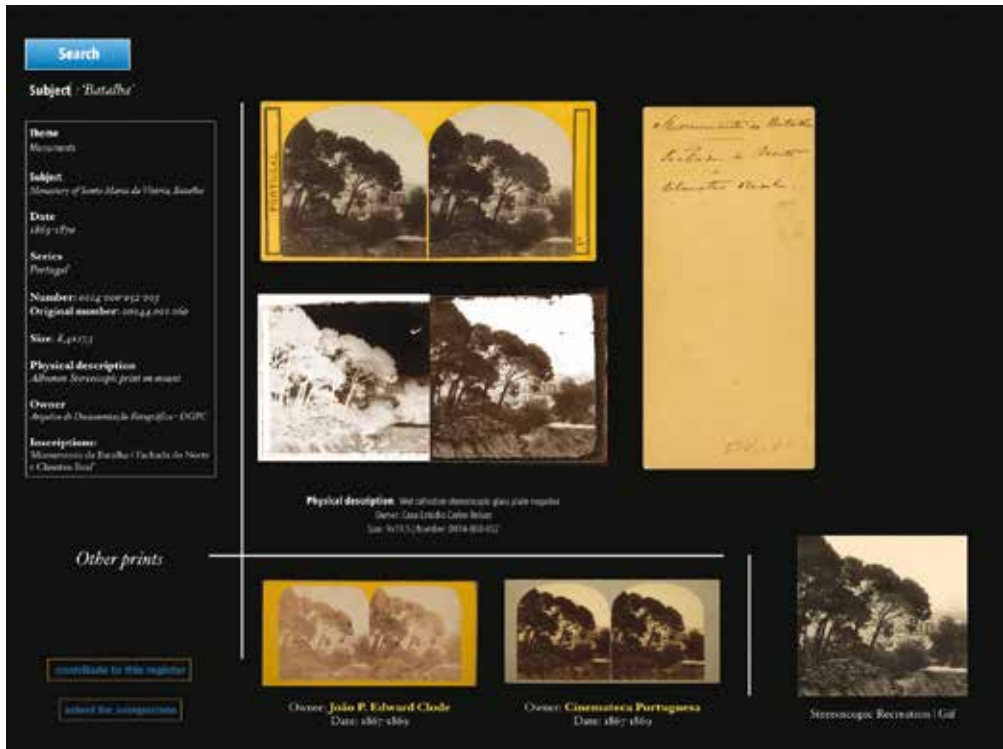


FIG. 12. Visual draft of the interface design of the *Carlos Relvas Stereo Catalogue Raisonné*

positive version), and also to the various existing prints, from the same or from different series, duly accompanied by their backs (FIG. 12). The concept of 'family of images' upon which this catalogue is based found its reference and main inspiration in 'The William Henry Fox Talbot Catalogue Raisonné' developed by photography historian Larry J. Schaaf, and by a team of researchers from Oxford University. Released online in 2017, this catalogue expects to publish 25,000 images by Fox Talbot, and is presented as 'The complete corpus of the works of the Victorian inventor of photography on paper'. The joint presentation of negatives with their respective positives is one of the chief assets of this Fox Talbot Catalogue, which values the heuristic dimension of the negative and brings back the calotype experience, of being able to see the world in inverted tones⁴.

In the case of Carlos Relvas's Catalogue, the main challenge in the presentation of these images regarded the always difficult stereoscopic viewing. After some solutions were tested, we opted to introduce gif animations in a chosen set of images. This animation is included in the 'family' of the images, enabling better understanding and experience of the stereo effect of the original. Still, this idea of 'family' eventually had an unexpected ramification when our research identified in a private collection a set of 38 glass plates of a projection lantern made from Carlos Relvas's stereo negatives at the House-Studio (FIG. 13). The dating of these images is imprecise but the fact that photographs of the Retrospective Exhibition of Portuguese

4 The project can be accessed at <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk>



FIG. 13. Outskirts of Braga [1862-1882]. Hand colored gelatin print on glass for projection. Coleção Frederico Cunha: CR.FC.P.0002.

and Spanish Ornamental Art, held in Lisbon in 1882, are part of this collection suggests that they were a belated ‘reutilization’ of their stereo negatives. In other words, these images are a kind of second generation of prints of the stereo negatives, they are part of the same ‘family of images’, so that including them in this catalogue was considered fundamental. On the other hand, they also point to Carlos Relvas’s new interests related to photographic transparencies for magical lanterns and to the art of image projection, as is also suggested by some of the books he acquired in the last years of his life⁵.

By including these glass projections, the first iteration of the *Catalogue Raisonné of Carlos Relvas’s Stereoscopic Photography* will present a total of 1,211 photographic items, to which 116 files with gif animations and 259 images of selected backs with relevant information will be associated. The *Catalogue Raisonné* has the same structure as an online searchable database, which allows us to carry out simple or advanced searches from a broad set of metadata regarding the item, the content of the image and its context, with a total of fifteen data entries. Besides these searches, the *Catalogue Raisonné* may also be used as a lab to observe in detail the magnified images, both positives and negatives, and it is possible to select some of them for subsequent comparison. And since the goal of this Catalogue is to be as comprehensive as possible, there will be a feature to enable users to suggest new images or contents which may enrich and improve the information presented.

One of the possible development perspectives for this *Catalogue* will be the integration of Carlos Relvas’s monoscopic photographs. Initially, priority would have to be given to the

5 We refer, for example, to the 1892 book by H. Fourtier, *La pratique des projections: étude méthodique des appareils, les accessoires, usages et applications diverses des projections, conduite des séances*, included in one of the invoices addressed to Carlos Relvas by Lisbon bookseller and publisher M. Gomes in 1894, and which are part of the collection of Casa dos Patudos—Alpiarça Museum.

integration of all the monoscopic photos with the same subjects and the same perspectives as the stereo photos. This happens fairly frequently in Carlos Relvas's work, especially regarding the photographs of monuments, where the similarities between the monoscopic and the stereoscopic versions often seem to derive from a true game of mirrors. By presenting this visual diversity, the *Catalogue* will contribute to reveal the 19th-century interest of photography in living with and making the best of these two visual cultures.

References

- FARIA, Nuno; PAVÃO, Luís (2014), *Um homem tem duas sombras*. Lisboa: Sistema Solar.
- FLORES, Victor (2019a), 'A lente e o buril: transferências. Os primeiros passos do reconhecimento da fotografia de Carlos Relvas', in Victor Flores (co-ord.), *Carlos Relvas, Vistas Inéditas de Portugal*, Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.
- (2019b), 'A fotografia estereoscópica em Portugal. Práticas e discursos de uma cultura visual', in Victor Flores (co-ord.), *A Terceira Imagem. A fotografia estereoscópica em Portugal*. Lisboa: Documenta.
- OLIVEIRA, Paulo (2006), *Carlos Relvas e a sua Casa-Estúdio*. Chamusca: Câmara Municipal.
- SEIBERLING, Grace (1986), *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- VICENTE, António Pedro (1984), *Carlos Relvas Fotógrafo. Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Negativos estereoscópicos de la casa Laurent

Stereoscopic negatives from the Laurent company

Carlos Teixidor Cadenas

Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura y Deporte

RESUMEN

La casa Laurent, de Madrid, realizó y comercializó fotografías estereoscópicas en el siglo XIX. Sus negativos originales fueron tomados entre los años 1857 y 1882. En la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España se conservan más de 1000 negativos estereoscópicos de vidrio al colodión, del formato 13 x 18 centímetros. Son vistas de ciudades y monumentos de España y Portugal. Los principales autores de estas imágenes fueron: Juan Laurent, Julio Ainaud (desde Murcia a Barcelona), Luis Perrochón (en Salamanca y Cádiz) y Alfonso Roswag, yerno de Laurent.

Palabras clave: J. Laurent, J. Ainaud, L. Perrochón, A. Roswag, negativos estereoscópicos, vidrio al colodión, Madrid, siglo XIX, fotografía histórica, vistas de España, vistas de Portugal.

ABSTRACT

The Laurent company, in Madrid, produced stereoscopic photographs in the 19th century. Its original negatives were taken between 1857 and 1882. The Institute of Cultural Heritage of Spain preserves more than 1000 stereoscopic glass plate collodion negatives (in a 13 x 18 cm format), mostly views of cities and monuments of Spain and Portugal. The main authors of these images were Juan Laurent, Julio Ainaud (from Murcia to Barcelona), Luis Perrochon (in Salamanca and Cádiz) and Alfonso Roswag, son-in-law of Laurent.

Keywords: J. Laurent, J. Ainaud, L. Perrochon, A. Roswag, stereoscopic negatives, wet collodion plates, Madrid, 19th century, historical photography, views of Spain, views of Portugal.

En el año 1856, el fotógrafo Laurent abrió en Madrid su galería para retratos, en el número 39 de la céntrica Carrera de San Jerónimo, cerca del Congreso de los Diputados. Seguidamente tomó vistas fuera del estudio fotográfico. Así pronto le llegó el éxito, vendiendo copias de retratos de personalidades y vistas panorámicas de Madrid y alrededores.

Sus primeras vistas estereoscópicas conservadas son del año 1857. Por ejemplo, en Internet, en el sitio Todocolección, en 2016 se vendió una tarjeta estereoscópica del «Palacio de la Exposición», fechada en 1857¹. Es una vista exterior del pabellón principal de la Exposición de

¹ www.todocoleccion.net (Se puede acceder a la imagen buscando «Laurent 1857» en «Orientaprecios», la guía de lotes vendidos). Enlace directo: <https://www.todocoleccion.net/fotografia-antigua-estereoscopicas/albumina-pala>

Agricultura celebrada en la montaña del Príncipe Pío, de Madrid. La tarjeta es de fondo blanco con líneas negras, y acreditación impresa «J. LAURENT FOT^o. MADRID.» La imagen es una copia en papel a la albúmina, a partir de negativo de vidrio al colodión.

En la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), en la Ciudad Universitaria de Madrid, se conservan más de 1000 negativos estereoscópicos del siglo XIX, de la antigua casa Laurent. Son negativos originales de vidrio al colodión húmedo, del formato 13 x 18 centímetros. Todos ellos fueron digitalizados en alta calidad, a partir del año 2010. En Internet pueden visualizarse y descargarse, a través de la página del catálogo de la fototeca del IPCE, aunque convertidos en positivos digitales, con calidad limitada. Estas imágenes «jpg» pueden publicarse libremente citando la procedencia².

Cerca de 12 000 negativos «de Laurent» (de J. Laurent, y J. Laurent y Compañía) se conservan en el IPCE, envueltos en sobres de papel de pH neutro. Redondeando, podemos decir que un 9% de estos negativos son estereoscópicos. La mayoría de ellos están inventariados entre los números modernos VN-17006 («BARCELONA.-1265.-Patio de la Audiencia») y VN-18012 («SAN SEBASTIÁN.-1536.-Vista general»). Otro bloque importante se localiza entre los códigos VN-18200 y VN-18238. Y, además, otras placas estereoscópicas se encuentran inventariadas con números dispersos³.

Durante 25 años la casa Laurent estuvo tomando vistas estereoscópicas por casi toda la península Ibérica. Al menos, desde septiembre de 1857, en la Exposición de Agricultura de Madrid. Y las últimas vistas pudieron ser las obtenidas en Jaén, entre los años 1880 y 1882. Los catálogos de Laurent registraron series muy destacadas, como las «Fotografías instantáneas de la Marina Española, hechas a bordo de varios buques» (Laurent, 1863: 22), en la bahía de Alicante, en junio de 1862.

Las vistas estereoscópicas de Portugal han sido fechadas exclusivamente en el año 1869. Entonces los gobernantes españoles buscaban un nuevo rey, en la familia real portuguesa, después del destronamiento de Isabel II (Araújo, 2010: 90). Se han conservado 78 negativos estereoscópicos de Portugal, con vistas principalmente de Lisboa, Batalha, Tomar, Coímbra, Oporto, Setúbal y Évora. Las fotografías estereoscópicas de Portugal fueron relacionadas en el catálogo de Laurent del año 1879, primera edición (J. Laurent y Compañía, 1879: 179-190 y 257). De Lisboa se ofertaban 19 vistas (con encuadres diferentes) y 14 de Batalha. En la Fototeca del IPCE se conservan 14 negativos estereoscópicos de Lisboa y 19 de Batalha (incluyendo segundas tomas de un mismo encuadre, que se realizaban como «reservas», por si se rompía o deterioraba la primera placa).

La autoría de las vistas estereoscópicas se atribuye en función de la campaña fotográfica y los lugares visitados. En el caso de Portugal, hay que considerar que los 78 negativos estereoscópicos fueron tomados por el propio J. Laurent (Jean o Juan Laurent), con el apoyo de

cio-exposicion-1857-principe-pio-exposicion-agricultura-fot-j-laurent-madrid~x61903440 [Consultado el 18 de octubre de 2019].

- 2 Además, pueden solicitarse las correspondientes fotografías en alta calidad, TIF. En ese caso hay que pagar el precio público de 21 euros por cada imagen, excepto museos nacionales.
- 3 Ejemplos. Negativos de Jaén, de vidrio al gelatino-bromuro: VN-14369, VN-14370, VN-14801, VN-14928 y VN-15421. Negativos de Lisboa, de vidrio al colodión: VN-40998 y VN-41068. También existen algunas falsas o aparentes estereoscópicas, que en realidad son negativos de 18 x 24 cm, para obtener dos copias idénticas en formato tarjeta álbum, como el VN-30948, del Monasterio de Montserrat. O el caso de algún negativo estereoscópico duplicado en vidrio al gelatino-bromuro, como el VN-15423, de Zaragoza.

dos ayudantes. En ese viaje, del año 1869, transportó su característico carruaje-laboratorio para preparar y revelar las placas. El coche laboratorio se distingue en varias vistas de Lisboa y en el exterior del monasterio de Batalha. Por ejemplo, ante la torre de Belem, en el negativo titulado: «LISBONNE.-806.-Tour de Belem» (Teixidor, 2019: 52-53), con número de inventario moderno VN-17829.

Julio Ainaud fue el principal enviado, comisionado o representante de Laurent. Entre los años 1870 y 1872 fue el autor de todas las fotografías estereoscópicas tomadas en diversas provincias mediterráneas, desde Murcia a Barcelona. Ainaud produjo muchas fotografías para la casa Laurent (Díaz, 2016: 84), aunque su nombre fue ocultado al trabajar por encargo. En realidad se acreditaba la propiedad comercial de las imágenes y no la autoría. Pero el nombre de Ainaud puede encontrarse en la prensa de esos años, pues diversos diarios de Valencia y Tarragona publicaron crónicas sobre su trabajo para Laurent⁴.

En algunos otros viajes, la empresa J. Laurent y Compañía envió a su operador Luis Perrochón. En la ciudad de Salamanca, en el verano de 1878, Perrochón obtuvo numerosas fotografías de los principales monumentos (Miguel, 2019: 233). Se han conservado 61 negativos estereoscópicos de Salamanca, en cuyos bordes leemos casi siempre antiguos números topográficos de la serie «T».⁵ Al año siguiente, trabajó en la provincia de Cádiz⁶.

Alfonso Roswag, el yerno de Laurent, también pudo tomar parte de las fotografías estereoscópicas. Roswag trabajó a la sombra de Laurent, como su ayudante o colaborador más cercano. Fue el autor de la guía turística incluida en la segunda edición del catálogo Laurent de 1879, que se tituló: «Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique par A. Roswag». También escribió la introducción, firmando «A. R. / Madrid, Octobre 1879» (Roswag, 1879: VIII). En este libro se añadió un suplemento con la relación de los títulos de las últimas vistas tomadas en la provincia de Cádiz (Roswag, 1879: 259-265)⁷.

Seguidamente se reproducen y comentan varias placas estereoscópicas de la casa Laurent.

- 4 *El Tarraconense*, 1 de noviembre de 1871, p. 2: «Hemos tenido ocasión de ver algunas de las admirables fotografías sacadas por el señor Ainaud, representante de la casa Laurent, de Madrid. (...) y entre ellas hay varias vistas de las ruinas de Sagunto, de los claustros de Poblet, de las montañas de Monserrat (sic), de la Catedral de Murcia y varios paisajes de Elche y Orihuela, y todas ellas prueban que el señor Ainaud, sobre ser un excelente fotógrafo, es un verdadero artista. Actualmente está reproduciendo los monumentos de esta ciudad y sus cercanías, que no dudamos figurarán en primer término en la ya riquísima y abundante colección publicada por la citada casa Laurent».
- 5 Deben atribuirse a Perrochón todas las fotografías estereoscópicas de Salamanca almacenadas en el armario «T», iniciado hacia el año 1876. En cambio, son más antiguas las placas con numeración topográfica de la serie «S». Ejemplos de negativos de Salamanca, de Perrochón, año 1878: VN-17761, con rótulo «SALAMANCA.-T 175.-Sepulcro del obispo Anaya [Catedral vieja]»; o el VN-17176, «SALAMANCA.-1898.-Patio de la Gobernación», topográfico T 132. Por el contrario, debemos atribuir al propio Laurent el negativo VN-17864, «SALAMANCA.-478.-Puente sobre el Tormes», de la campaña Obras Públicas de España, año 1867, número topográfico antiguo S 364.
- 6 En la ciudad de Cádiz y en su provincia, Perrochón obtuvo negativos estereoscópicos en el año 1879. Al igual que los de Salamanca, se distinguen porque tienen números topográficos de la serie «T». Se han conservado 72 negativos estereoscópicos, de los cuales 69 podemos atribuirlos a Perrochón, y tres a Laurent: 1º/ «CÁDIZ.-528.-Faro de Chipiona», VN-17235, topográficos antiguos S 379, y 4024. 2º/ «CÁDIZ.-1439.-Plaza del pueblo», VN-17258, S 573. 3º/ «CÁDIZ.-1440.-La catedral», VN-17841, S 570.
- 7 En la clasificación metódica de las fotografías, la existencia de vistas estereoscópicas se indicaba con un asterisco (*) precediendo al número de inventario de Laurent. Ejemplo: «GIBRALTAR *2095 Vue prise de la Línea» (Roswag, 1879: 265). Su correspondiente imagen fue tomada en 1879 por Luis Perrochón, conservándose dos negativos de vidrio. La placa VN-17360 tiene el rótulo: «GIBRALTAR.-2095.-Vista tomada desde la Línea», con número topográfico antiguo «T 183».

BILBAO.-S 905.-Grupo de vizcaínos

El negativo estereoscópico con número de inventario moderno VN-17379, de la Fototeca del IPCE, es del procedimiento de vidrio al colodión húmedo. Su formato nominal es de 13 x 18 centímetros, aunque las medidas exactas son 12 x 17,8 cm. Fue tomado por J. Laurent en el año 1865, recorriendo la línea ferroviaria de Castejón a Bilbao, de la Compañía del Ferrocarril de Tudela a Bilbao. Estos trabajadores vascos se han identificado como vizcaínos, que seguramente tomaban bebida y comida en la cantina de una estación ferroviaria secundaria. El lugar podría situarse en el trayecto entre Izarra (y la cascada de Gujuli, en la provincia de Álava) y el comienzo de la provincia de Vizcaya, en dirección a Bilbao.

Este negativo es único. Laurent no realizó otra toma en gran formato, de encuadre similar, como era lo habitual. La imagen fue inventariada con su número topográfico de la serie «S». Así, en el rótulo de papel pegado al negativo, podemos leer: «BILBAO.-S 905». Este número había sido previamente manuscrito en el lado de la capa de colodión (y por eso aparece invertido lateralmente), en el borde superior. También encontramos otro número tachado, el «3183», de una serie que aparece en otros negativos estereoscópicos del mismo reportaje ferroviario. Por ejemplo, en el negativo VN-17173, con rótulo «MIRANDA A BILBAO.-178.-Cascada de Cujulí» (sic), número topográfico antiguo «S 904» y número tachado «3182», que se identificó caligráficamente como «Cascada de Gujuli», aunque también se distingue el puente o viaducto del ferrocarril.

Otra característica de la fotografía estereoscópica «S 905» es que sus dos imágenes no fueron tomadas al mismo tiempo, sino sucesivamente, pues algunos personajes se movieron ligeramente entre una y otra toma. Pero el resultado final es muy bueno, aparentando una escena espontánea, cuando en realidad estuvieron posando inmóviles.

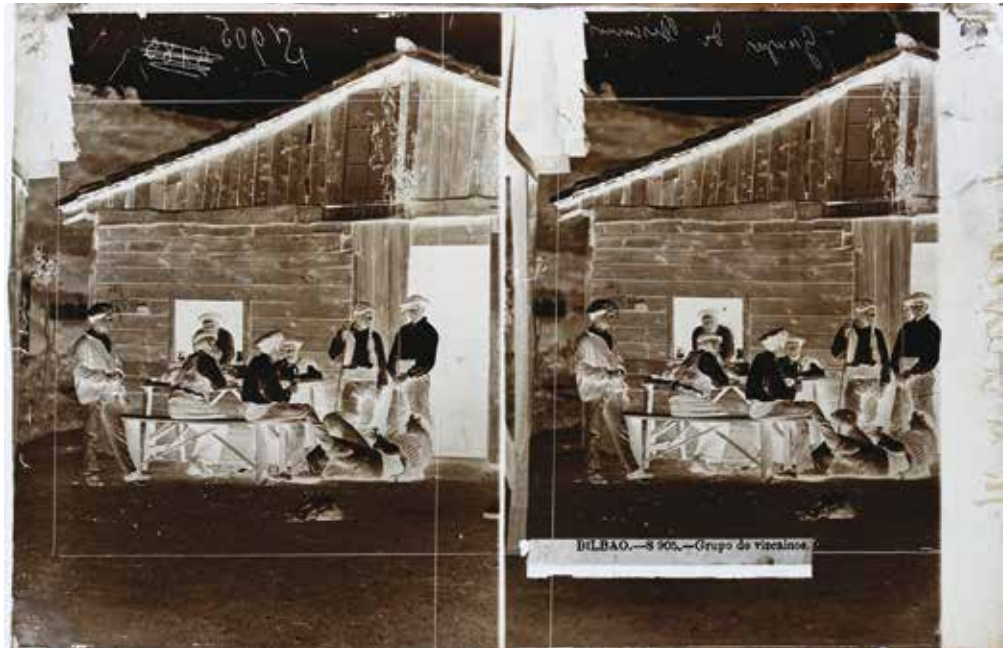


FIG. 1. Negativo de Laurent «BILBAO.-S 905.-Grupo de vizcaínos», año 1865 (IPCE: Fototeca, VN-17379).

COIMBRA.-858.-L'Université

Se trata del negativo VN-17016, de vidrio al colodión, tomado en el año 1869 por el propio Laurent, en su campaña de Portugal. El campus histórico de la Universidad de Coímbra fue fotografiado por Laurent en tres formatos. Gracias al reloj de la torre, podemos comprobar que a las 10,35 h de la mañana obtuvo un primer negativo panorámico, en el gigantesco formato 27 x 60 centímetros (VN-09506, C-859). A las 11,25 h realizó un negativo estándar de 27 x 36 cm (VN-06652, C-858). Y, por último, a las 12,15 horas, empezó a tomar un par estereoscópico, en placa de 13 x 18 cm.

El negativo estereoscópico conservado (VN-17016, C-858) es muy interesante, pues fue realizado en dos tiempos. El reloj de la torre permite certificar que la imagen izquierda se realizó a las 12,15 horas, mientras que la imagen derecha a las 12,17 o 12,18 horas. En ese intervalo de 2 o 3 minutos, Laurent desplazó la cámara lateralmente, para aumentar el efecto tridimensional. También comprobamos que cambian de posición las personas situadas a lo lejos.

La placa de vidrio, que es del formato nominal 13 x 18 cm, mide exactamente 11,8 x 17,8 cm. La mayoría de los negativos de la casa Laurent varían dimensionalmente unos milímetros, respecto al formato conocido. A veces, como en este caso, la placa de vidrio parece haber sido obtenida tras cortar por la mitad una placa de 18 x 24 cm, para conseguir dos placas de aproximadamente 12 x 18 cm. En este negativo de Coímbra vemos que el lado superior presenta un corte irregular.

Laurent viajó a Portugal a comienzos de marzo de 1869 (Araújo, 2019: 91). Llegó a Lisboa, procedente de Madrid, en tren. Durante unos tres meses estuvo obteniendo vistas en Lisboa y otras ciudades, como Coímbra y Oporto. También retrató a diferentes miembros de la familia real portuguesa, como el rey Luis I, y el antiguo rey consorte Fernando II.



FIG. 2. Negativo de Laurent «COIMBRA.-858.-L'Université», año 1869 (IPCE: Fototeca, VN-17016).



FIG. 3. Negativo de Ainaud «BARCELONA.-1292.-Torres de la Plaza nueva», año 1872 (IPCE: Fototeca, VN-17035).

BARCELONA.-1292.-Torres de la Plaza nueva

Se ha conservado el negativo estereoscópico VN-17035, de vidrio al colodión, realizado por Julio Ainaud en el año 1872. Además se ha conservado otro negativo grande (VN-00591), del formato 27 x 36 cm, de encuadre vertical, cuyo título ya fue referenciado en el catálogo de J. Laurent publicado en 1872 (Laurent, 1872: 158).

Observando estas imágenes de la Plaza Nueva, a la izquierda podemos leer el cartel sobre la entrada de una tienda que dice: «Nº 14. Marmolista. Nº 14». En el exterior también vemos dos modelos de lápidas para nichos de cementerios. Y en el muro de piedra, de la torre izquierda, hay una especie de vitrina para situar publicidad y avisos. Se titula «Anunciador público», distinguiéndose un texto dirigido a las barcelonesas promocionando «hilo puro».

En la actualidad ha cambiado parte del entorno de la Plaza Nueva (plaça Nova), pues se derribaron inmuebles próximos a la torre izquierda, tras la Guerra Civil, a partir de 1941. Por el contrario, se mantiene la fachada de la derecha, del Palacio Episcopal o Palacio del Obispo. Las dos torres son restos de una puerta de la muralla romana.

El negativo original mide 11,8 x 17,9 cm. Las dos imágenes fueron tomadas sucesivamente, pues en la parte central se ven «fantasmas» de personas en lugares diferentes. Este movimiento produce una cierta perturbación al mirar un positivo con un visor estereoscópico. En la Fototeca del IPCE se conserva la correspondiente tarjeta estereoscópica (copia a la albúmina montada sobre una cartulina azul), con la acreditación impresa de J. Laurent.

Ainaud utilizó un laboratorio fotográfico portátil sobre mesa de tijera, para preparar y revelar las placas de vidrio al colodión húmedo. Es significativa la ausencia del singular carruaje-laboratorio de Laurent en las vistas de Cataluña. Probablemente, Laurent nunca obtuvo fotografías

en Cataluña. Las vistas catalanas comercializadas por Laurent fueron principalmente obra de José Martínez Sánchez (en 1867) y de Julio Ainaud. Todos los negativos estereoscópicos conservados deben atribuirse a Ainaud. Son vistas de las provincias de Tarragona y Barcelona.

BURGOS.-1560.-La Plaza mayor

El negativo estereoscópico VN-17082 es también de vidrio al colodión. Debió ser tomado hacia el año 1872, por J. Laurent. A diferencia de los ejemplos anteriores, las dos imágenes fueron realizadas al mismo tiempo, pues los personajes y los animales están exactamente en la misma posición. El mercado de la Plaza Mayor se contempla sin distorsiones.

Al menos dos veces Laurent viajó a la ciudad de Burgos con su carruaje-laboratorio fotográfico. En vistas estereoscópicas de la Puerta de la Pellejería, de la catedral de Burgos, se distingue el coche laboratorio. Así ocurre en los negativos VN-17529 y VN-17964, que corresponden a dos viajes distintos, que tuvieron lugar por los años 1865 y 1872. Igualmente, pero más cerca, vemos el carruaje en la espectacular vista de la Puerta de la Coronería VN-17963. El que aparezca el laboratorio es una especie de certificado de la autoría de Laurent, al menos hasta el año 1873.

La Plaza Mayor de Burgos seguía utilizándose como mercado cuando fue fotografiada y difundida por Laurent. En cambio, las plazas mayores de Madrid y Salamanca fueron transformadas en jardines. En la estereoscópica VN-17175, de la Plaza Mayor de Salamanca en el verano de 1878, vemos una frondosa arboleda, según vista tomada por Luis Perrochón, para la casa Laurent.

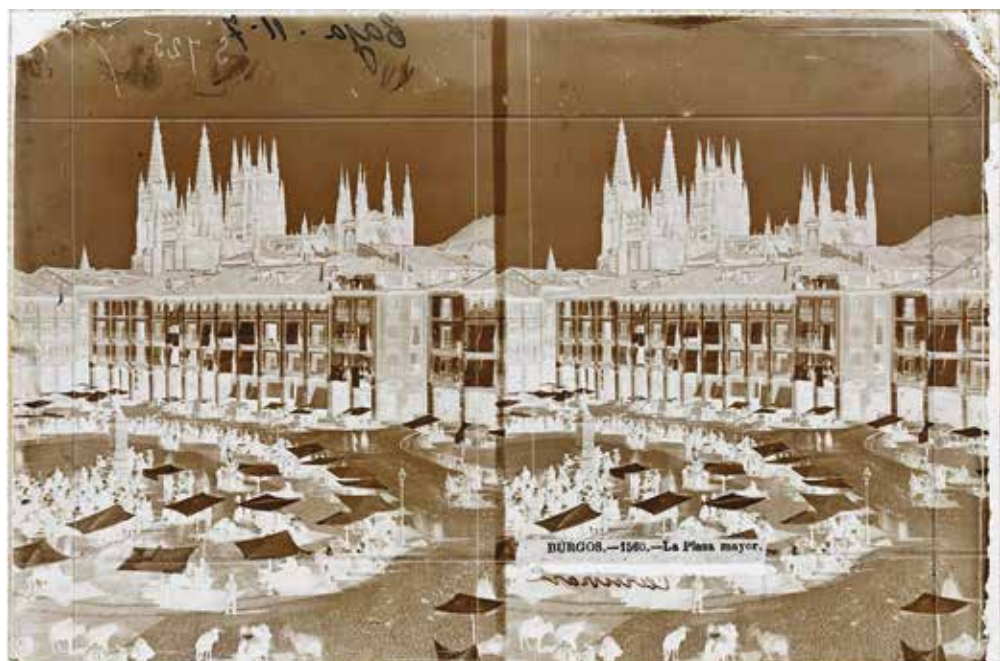


FIG. 4. Negativo de Laurent «BURGOS.-1560.-La Plaza mayor», hacia 1872 (IPCE: Fototeca, VN-17082).



FIG. 5. Negativo de Laurent / Roswag «ZARAGOZA.-407ter.-La torre nueva, ó inclinada», hacia 1876 (IPCE: Fototeca, VN-17342).

ZARAGOZA.-407ter.-La torre nueva, ó inclinada

Esta versión corresponde al negativo estereoscópico VN-17342, de vidrio al colodión, tomado hacia el año 1876 por el equipo de Laurent. Podría tratarse de una vista realizada por Roswag, o por el propio Laurent. No está clara la autoría, pero en este viaje a Zaragoza se empleó el típico carruaje-laboratorio de Laurent, ya rotulado con el nombre «J. Laurent y Cía.».

En los bordes del negativo se puede leer la inscripción «T 68». En el archivo de Laurent este negativo fue guardado en el nuevo armario «T», después de completarse el armario «S». Por tanto, todas las fotografías estereoscópicas señaladas con la letra «T» son más modernas, realizadas entre los años 1876 y 1882. Por otra parte, en el rótulo se indica que es la tercera versión del número 407. Pertenece al último viaje a Zaragoza de los fotógrafos de la casa Laurent. Una primera vista 407, no estereoscópica, de la Torre Nueva había sido obtenida por Martínez Sánchez en 1867. En cambio, todos los negativos estereoscópicos de la torre son de la serie «T».

La Torre Nueva de Zaragoza estaba considerada como la más bella torre mudéjar y era la más famosa torre inclinada española. Sin embargo, fue derribada entre los años 1892 y 1893, alegando falsamente su ruina. Había sido construida a partir del año 1504, como torre civil, para señalar la hora con su reloj y campanas. Cuando fue fotografiada por la casa Laurent alcanzaba cerca de 80 metros de altura y estaba coronada con un triple chapitel. Su inclinación era de unos tres metros, respecto a la vertical.

ZARAGOZA.-1699.-Torre de San Gil

Este último negativo estereoscópico seleccionado también es de vidrio al colodión, con número de inventario moderno VN-17067. Fue realizado en la misma campaña fotográfica que el anterior, hacia el año 1876. Su número topográfico antiguo era «T 67», tal como aparece



FIG. 6. Negativo y positivo de Laurent / Roswag «ZARAGOZA.-1699.-Torre de San Gil», hacia 1876 (IPCE: Fototeca, VN-17067 + JC-1996-L).

escrito en los bordes laterales del lado de la capa de colodión. Es del formato nominal 13 x 18 centímetros, midiendo prácticamente esas dimensiones, a falta de unas décimas de milímetro.

El rótulo del título fue pegado en el lado derecho, al pie de la imagen derecha del par. Pero una vez positivada la imagen, en papel a la albúmina, se cortaron e intercambiaron las imágenes, como puede verse en la tarjeta estereoscópica, para dar en este caso la correcta sensación de relieve. En cambio, la casa Laurent colocaba el rótulo a la izquierda cuando el positivo podía dejarse sin cortar ni intercambiar.

La tarjeta estereoscópica fue comercializada en época de J. Laurent y Compañía, cuando la sucursal parisina se encontraba en la Rue Richelieu 90, hacia el año 1879. En esa tienda disponían de álbumes muestrarios y se vendían copias positivas de las fotografías de España y Portugal propiedad de la casa Laurent madrileña.

Referencias bibliográficas

- ARAÚJO, Nuno Borges de (2010): «A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869», *CEM - Cultura, Espaço & Memória*. 1, 87-108.
- (2019): «A viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869. / El viaje del fotógrafo Jean Laurent a Portugal en 1869», en catálogo de la exposición *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 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, Instituto del Patrimonio Cultural de España.
- J. LAURENT Y COMPAÑÍA (1879): *Guide du touriste en Espagne et en Portugal, ou 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, d'archéologie, 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 y Deporte, 226-235.
- ROSWAG, Alfonso (1879): *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, Madrid: J. Laurent y Cía.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos (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, 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 y Deporte, 48-63.

La historia de la fotografía estereoscópica en Lituania de 1860 a 1915

The history of stereoscopic photography in Lithuania from 1860 to 1915

Dainius Junevičius

Doctoral student, Lithuanian Culture Research Institute, Vilnius, Lithuania

RESUMEN

El estudio sobre la fotografía estereoscópica en Lituania se llevó a cabo utilizando dos métodos complementarios entre sí. Se investigaron los hechos históricos a partir de las fuentes publicadas y de archivo, mientras que la información sobre la producción de los editores se substanció en las imágenes estereoscópicas existentes accesibles para el autor. Esta investigación histórica fue compilada por el autor en un álbum (Junevičius, 2019) que presenta alrededor de 200 fotografías de colecciones de instituciones en Lituania, Polonia, Francia y Rusia junto con colecciones privadas en Lituania. La estimación del autor es que el libro incluye el 60 por ciento de las imágenes estereoscópicas producidas en Lituania antes de 1915. Los datos sobre las actividades de los editores rusos y alemanes de imágenes estereoscópicas en Lituania pueden contribuir a una investigación más amplia sobre la historia de la fotografía estereoscópica y abarcar varios países.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, Lituania, siglo XIX, Korzon, Neue Photographische Gesellschaft, Conrad Muller, Yermakov, Fleury.

ABSTRACT

The study into stereoscopic photography in Lithuania was conducted using two mutually complementary methods. Historical facts were researched from the published and archival sources, while information on production from the publishers was substantiated by extant stereoscopic images accessible to the author. This historical research was compiled by the author in an album (Junevičius, 2019) featuring around 200 photographs from collections held by institutions in Lithuania, Poland, France and Russia alongside private collections in Lithuania. The author's estimation is that the book includes 60 per cent of stereoscopic images produced in Lithuania prior to 1915. The data on the activities by the Russian and German publishers of stereoscopic images in Lithuania may contribute to broader research into the history of stereoscopic photography and encompass several countries.

Keywords: Stereoscopic photography, Lithuania, 19th century, Korzon, Neue Photographische Gesellschaft, Conrad Muller, Yermakov, Fleury.

After the last Partition of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1795, Lithuania became part of Tsarist Russia. At the advent of photography, Lithuania was administered from St Petersburg, though a significant part of society did not reconcile itself to the loss of statehood and was

more orientated to Europe. An important factor for Lithuania's economic situation and social development was efficient communication with Western Europe. Land routes connecting Tilsit and Riga, Warsaw and St Petersburg ran through Lithuania. Distances became even shorter when the St Petersburg-Warsaw railway line with a branch connecting Vilnius to Königsberg was built through Kaunas in 1861. It did not take long for inventions and innovations to reach Vilnius due to its convenient geographic location. For example, a daguerreotype camera was used there for the first time in 1839 by a Swiss tutor to children of a wealthy family, who was returning from Paris after a summer break.

There is no data on the use of stereoscopic daguerreotypes in Lithuania, but the presence of a stereoscopic daguerreotype portrait of Vilnius-dweller Bartłomiej Beniowski (ca. 1800-1867) is in the collection of the National Museum of Lithuania (Matulytė, 2000: 24, 75), confirming that stereoscopy was known and enjoyed by inhabitants of the city, despite the fact this particularly portrait was probably taken in London.

The first stereoscopic photographs in Lithuania were made by the Vilnius photographer Abdon Korzon (1824-after 1874).¹ He became interested in photography at the age of 33, and travelled to Paris to improve his photographic skills in 1858.

Though Korzon was a portrait photographer in high demand, he is credited in the history of Lithuanian photography as the author of the first views of Vilnius. It is highly likely that he brought the idea of outdoor photography and stereoscopic photography from France. It was on 23 August 1860, that a contributor to the local newspaper *Kurier Wileński*, which regularly covered photographic studios in Vilnius, first mentioned the fact that Korzon made stereoscopic photographs. A camera and lenses for making stereoscopic photographs were sent to him from Paris and he also supplied the residents of Vilnius with stereoscopes and stereoscopic photographs of various cities that he ordered from abroad (Przybylski, 1860: 780) (FIGS. 1 and 2).

The photographer became involved in the uprising of 1863, and in late April he was arrested, sentenced and deported to Siberia. He did not practice photography after 1863. Although he was later amnestied, he never returned to Lithuania, and the place and date of his death remain unknown.

After Korzon's deportation, his studio was leased by other photographers (Józef Brzozowski and Okolov), who held an exhibition of stereoscopic images in the summer of 1865. They may have shown stereoscopic photographs made by Korzon as well (Matulytė, 2002: 182).

Referring to the reviews in the newspaper, we can assert that Korzon may have made approximately twenty stereoscopic images of Vilnius and its close environs. For many years, it was thought they had been completely lost, but six photographs are known today. Four of them were identified in the holdings of the Polish Library in Paris, one is held in the collection of the National Museum in Kraków, and yet another of Korzon's stereoscopic photographs was purchased by a Lithuanian collector in France in 2017.

After Korzon, nobody took stereoscopic photographs in Vilnius up until the end of the 19th century, but there was another photographer in rural Lithuania who worked with a stereoscopic camera during the wet collodion period. This unidentified photographer sent photographs he had taken on the estate at Plateliai in West Lithuania, to the first All-Russia Ethnographic Exhibition held in Moscow in 1867. Photographers from different parts of Russia were asked to send pic-

1 A book on Korzon: *Abdon Korzon: the First Photographer to Capture Vilnius* was recently published in Lithuanian with an English summary (Junevičius, 2018).

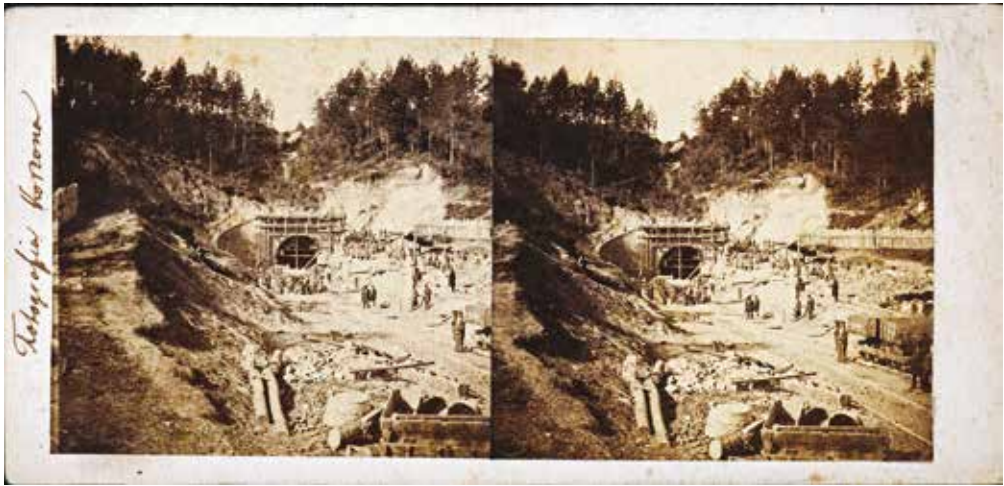


FIG. 1. Abdon Korzon. Paneriai Railway Tunnel, near Vilnius. August 1860. Probably the earliest stereoscopic photograph taken in Lithuania, Courtesy of the Polish Library in Paris.



FIG. 2. Abdon Korzon. Didžioji Street, Vilnius. A view of the main street near Korzon's studio. Courtesy of the Polish Library in Paris.

tures of people of the Empire and the exhibition became recognised as an important event in the history of photography. Photographs from the 1867 exhibition are held in the Photographic Collection of the Russian Museum of Ethnography in St Petersburg. In searching this collection it was revealed that four stereoscopic photographs of groups of peasants were among the images sent in from Plateliai in Lithuania, the estate owned by the French nobleman Alexandre de Choiseul-Gouffier. Some argue that the owner of the manor himself practised photography and he may have taken these photographs (FIG. 3).

With the arrival of the gelatine-plate process, stereoscopic photography regained its popularity. Travelling stereoscopic theatres known as photoplasticons appeared in Vilnius, and stereoscopic photographs as well as the equipment for viewing them were in demand in the last decade



FIG. 3. Anonymous photographer. Five peasant women with spinning wheels. Plateliai manor, 1866. Courtesy of the Russian Museum of Ethnography, REM 8764-10752.

of the 19th century. For instance, in 1891, E. von Meyer's panoramic theatre of various European locations, containing more than a hundred photographs from France, Switzerland and Asia came to Vilnius. Later, Vilnius also saw the Mystery Plays of the Passion of Christ held in Oberammergau, in Bavaria, starting with the 17th century (Anonymous, 1891: 8). In January 1894, an international travelling panorama containing fifty stereoscopic photographs of the Chicago World Exhibition was on view Vilnius. The public of Vilnius could also see the photographs of Russian sailors taken in Toulon and elsewhere in Italy, France, Switzerland, Egypt and Argentina (Anonymous, 1894: 8).

Stereoscopic photographs showing views of Vilnius reappeared at the turn of the 20th century. At that time Vilnius, the administrative centre of «The Northwestern Krai», was the fifth largest city of Russia with a railway station, a rich variety of shops on central streets, and factory buildings with smouldering chimneys in the city's suburbs. An important factor in the growth of the city's economy was the railway. From 1860 to 1897, the population increased from 60,000 to 155,000.

The first published views of Vilnius came from a publisher whose products bear the imprint of A & M B. The letters A and M were presumably the owners' initials, of a company that operated in Berlin. The photographs capture the city's transformation between 1900 and 1901, so it can be deduced that the photographer must have visited Vilnius circa 1900. He also travelled to other parts of Lithuania: in addition to ten photographs of Vilnius, six stereo images of Kaunas, two of Žagarė and two of Radviliškis are known to have been published by A & M B. The numbering shows that several more photographs of each of these locations may have existed.

Next to nothing is known about A & M B. The publisher issued more than 800 different views, mainly of Russian cities and towns such as St Petersburg, Moscow, Samara, Kaluga, Pskov and others. Aside from views of Lithuania, they produced images of other places in the Baltic re-



FIG. 4. Kaunas. On the Nemunas (The Nemunas embankment at the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary) Publisher A&M B., ~1900, no 2312/528. Courtesy of Dainius Junevičius

gion of the Russian empire (Riga, Daugavpils, Dobeles, Kuldīga, Narva) and Poland (Warsaw, Łódź). The captions in Russian and German indicate that the production was meant for the Russian and German markets (FIG. 4).

The companies that operated later –*Conrad A. Müller & Co.* from Nuremberg, *Neue Photographische Gesellschaft (NPG)* from Berlin and several others– published photographs taken exclusively in Vilnius.

The famous Berlin publisher *Neue Photographische Gesellschaft (NPG)*, one of the largest publishers of photographic production in the 20th century (operating between 1894 and 1918), supplied photographic postcards and stereoscopic photographs for mass circulation, and was less interested in Eastern Europe versus Western Europe and the rest of the world. It published only a few images of Eastern European cities (Warsaw, Łódź, Minsk, Moscow etc). In 1907, NPG produced six stereo photographs of Vilnius (*Verzeichnis*, 1907: 90). The photographer is unknown. The titles of the images are given in three languages (Polish, Russian and German).

A large number of stereo-photographs of various locations in Russia and Poland bear the imprint of the Nuremberg company *Conrad A. Müller & Co.* Founded in 1904, and specialising in the wholesale trade and production of photographic equipment, the company had offices in Warsaw and Moscow, and was a sole representative of the producers of Heinrich Ernemann cameras and Steinheil anastigmatic lenses *Orthostigmat* and *Unofocal* in Russia. It must have used stereoscopic photographs as a means of advertising. Judging by the serial number of the extant known photographs, *Conrad A. Müller & Co.* published around 3000 views. It started its publishing activity with views of Moscow, St Petersburg, Warsaw, Kiev, and other towns of Western Russia. Later, photographers of *Conrad A. Müller & Co.* were dispatched further to the East and reached the Caucasus, Siberia, Manchuria and other areas.

There were more than ten stereoscopic images of Vilnius published by *Conrad A. Müller & Co.* around 1907, seven of which are known today. The captions are in three languages –Russian, Polish and German.

Around 1910, the Moscow-based photographer A. Yermakov visited Vilnius. He produced twenty or more good-quality stereoscopic photographs. Twenty of his stereoscopic images of Vilnius and neighbouring places were press printed by the work cooperative *Nauchno-obrazovatel'nye Novosti (News of Science and Education)* (in small print-runs), but their quality is inferior to that of the original photographs.

The data provided in this report regarding the quantity of published stereoscopic photographs is based on the numbering by the publishers and examples researched on the internet, mostly provided by online auctions. The total number of products by all of these publishers leaves us with nearly 100 images published in Lithuania over the period in question. Over several decades, around 60 photographs were successfully discovered and identified in different collections, and this accounts for 60 per cent of all production. The print-runs are not known, but they were not likely to be large, as several extant copies of the same view are only rare instances.

As we can see, a large proportion of Vilnius photographs were taken by photographers commissioned by various non-local publishing houses between 1900 and 1910. Most likely hailing from Russia, Poland or Germany, these photographers would have been unfamiliar with the city and, being hard-pressed to finish their assignment, photographed only the major «representational» objects, which were of interest to tourists of the city. They had no concern for daily life, and people in their photographs appear as arbitrary and incidental objects to make the shots more vivid.

The local photographer Stanisław Filibert Fleury (1858-1915) saw the life of Vilnius different to that of the visiting photographers. While he too photographed the most prominent architectural and historical monuments of Vilnius and Catholic churches, he captured other objects that would have failed to attract the attention of some publishers: he went to market places and cemeteries, photographed street vendors, children swimming naked in the Neris and blocks of ice being prepared for summer. There are hardly any Russian monuments or temples in his photographs. Fleury took many photographs during his trips to the environs of Vilnius – he found interesting vantage points, photographed landscapes, roads and bridges that today have changed beyond recognition, as well as winter landscapes. Though he was not pressured for time, he found it important to capture the places in which change was imminent. Some of the views in his photographs disappeared quite rapidly – the Basokų Market was closed, the Horse Market was moved out of Lukiškių Square, the exhibition in the Bernardine Gardens ended, and the squares were reconstructed. It is unclear whether the photographer was in a hurry to capture what was about to disappear, or if photographing these scenes expressed his resistance to change. It may be just a coincidence that he photographed the majority of stereoscopic views on the eve of these changes between 1900 and 1903 (FIGS. 5 and 6).

Fleury showed 50 stereoscopic photographs at the First International Photographic Exhibition of the St Petersburg Photographic Society in 1903 (*Ukazatel'*, 1903: 31). To date, 119 stereoscopic photographs by Fleury are known. It is unique that 49 negatives of Fleury's stereoscopic photographs have survived (Gudaitė, 2016: 324).

Although Fleury bore a French surname, he was born, in 1858, on the estate at Pupojai near Vilnius and was the third generation of the Fleury family living in Vilnius. His grandfather, the son of a French officer serving in the Polish-Lithuanian army, came to Vilnius from Warsaw at the turn of 19th century.²

2 The life and creative heritage of Fleury was the subject of a comprehensive catalogue published by the National Museum of Lithuania (Gudaitė, 2016).



FIG. 5. S. F. Fleury. Vilnius. The west side of Rotušės Square. 1900–1903. Courtesy of the Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum.



FIG. 6. S. F. Fleury. Vilnius Bathing in the Neris River at the Green Bridge. Courtesy of the Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences.

Fleury was home schooled, and between 1869 and 1873 attended the gymnasium in Vilnius, but did not finish his studies due to strained financial circumstances. The artistic talent he inherited from his father was later developed at the Vilnius Drawing School led by Ivan Trutnev. Encouraged by Trutnev, like his peers, Fleury submitted his paintings and sculptures to exhibitions and competitions organised by the St Petersburg Academy of Art. He received various awards and commendations, and was awarded a silver medal from the academy for two of his small-scale sculptures.

Yet, Fleury settled on photography as his principal source of income. Having learned the basics from a master of portrait photography in Vilnius, artist Aleksander Strauss, he embarked

on an independent photographic practice in 1884, together with his friend and contemporary Ryszard Baczański, becoming an associate of the photographer Faustyn Łopatyński. Upon the latter's death, in November 1886, the studio passed on to Fleury and Baczański. In 1892, Fleury established his own studio on Didžioji Street. Around that time, he began to take outdoor photographs of Vilnius' architecture, historical monuments, street scenes, markets, suburban characters and environs, observing and photographing daily life.

Fleury was a member of the Russian Photographic Society and actively participated in exhibitions. In 1898, his photographs were awarded the grand silver medal in a competition run by the St Petersburg Photographic Society. Though he pursued photography for financial reasons, he never lost interest in the fine arts. In his spare time he made paintings and watercolours, was an active member of the Vilnius artistic scene, and visited picture galleries and exhibitions during periods of travel. A person of wide interests, he was fascinated by the country's past and was a collector. Fleury died in 1915 and was buried in the family grave in Vilnius' Bernardine Cemetery.

In the early 20th century, amateur photographers appeared in Lithuania, but very few of their photographs survive today.

The history of stereoscopic photography in Lithuania, as outlined here, has been published in 2019 by *Arprint* graphic design studio in the book *Stereoscopic Lithuania. 1860–1918. An album of stereoscopic images*. The texts are in Lithuanian and English, and the book includes all stereoscopic photographs of Lithuania known to the author from that period –amounting to almost 200 views. The photographs published in the book are held in public institutions in Lithuania, Poland, Russia and France, as well as in private collections in Lithuania. Stereoscopic images are presented as anaglyphs in the book.

By way of summing up, I would like to share my experience in connection with this research, the pursuit of photographs and the release of the publication, as it may prove of value to researchers and enthusiasts in other countries. I have been interested in stereoscopic photography for over two decades. By 2017, I had already amassed a collection of around 100 photographic images of Lithuania from the period. At that time, we already knew about the photographs by Korzon and Fleury, and I had just discovered stereoscopic photographs at the Russian Museum of Ethnography. This last discovery became the catalyst to publish the book. With partial financing from the Lithuanian Council for Culture, I tasked myself with the quest to find and publish as many unknown photographs as possible so that nothing was left out of the new publication.

The main problem I encountered is that stereoscopic photography is an almost forgotten art form, with many people unaware that the photographs they possess are indeed stereoscopic and need to be viewed with special equipment.

In April 2017, I introduced my project to the conference of Lithuanian museums, dedicated to the photography collections held by the museums (Junevičius, 2017). This ensured that curators of photography collections were notified about the project. Regrettably, this did not reap huge rewards, and only a few photographs previously unknown to me resurfaced. This did however become proof of the fact that in Lithuania neither museums nor libraries collected stereoscopic photographs. Many of the aforementioned photographs by Fleury reached the public institutions as part of other private collections. Stereoscopic photographs of Lithuania are a rarity on the market. I regularly attended collector meetings in different Lithuanian towns and I kept talking about my project, but this yielded no new photographs. I was positive I had included all extant photographs but just as the book was ready to go to press, fortuitously and almost simultaneously, within a couple of weeks, three other collectors appeared in possession of sev-

eral dozens of photographs. This included 30 previously unknown images by Fleury. The book had to be recompiled and we had to postpone the printing by half a year. However, I can now claim beyond doubt that it includes the majority of extant photographs –by my estimation, 60 per cent of those made in Lithuania prior to 1915 and around 95 per cent of those extant round the world.

The book was already printed when I learned from a private collector about his purchase of another photograph, not included in the book, from the A&M B printers. The publication of the book is surely going to rekindle an interest in stereoscopic photography in Lithuania. I hope to see new photographs resurfacing, especially abroad. I can therefore see huge value and potential in publishing another book dedicated to Lithuanian stereoscopic photography from 1915 to today.

The book presents the images using the anaglyphic (3D) method. I find it the most adequate method to present stereoscopic photographs in printed books, as firstly, it allows the enlargement and framing of the image and, secondly, glasses are inexpensive and convenient to include with the book. The only shortcoming of this method that I am aware of is that it is of no use to those who are colour-blind.

Reference List

ANONYMOUS (1891): «Chronicle», *Виленский Вестник*, nr. 30.

- (1894): «Chronicle», *Виленский Вестник*, nr. 11.

GUDAITĖ, Jūratė (2016): *Stanisław Filibert Fleury, 1858-1915: fotografijos / Stanisław Filibert Fleury, 1858-1915: Photographs*, Jūratė Gudaitė ed., Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus.

JUNEVIČIUS, Dainius (2017): Muziejuose ir privačiuose rinkiniuose saugomų Lietuvos erdvinių nuotraukų tyrimų ir sklaidos projektas / The Project of Research and Dissemination of Stereoscopic Photographs Preserved in Lithuanian Museums and Private Collections. *Lietuvos muziejų rinkiniai. XX mokslinė konferencija Fotografija Lietuvos muziejuose / Collections of Lithuanian Museums. The 20th Scientific Conference Photography: In The Museums Of Lithuania*, (2017) vol. 16, 13-16.

- (2018): *Abdonas Korzonas – pirmasis Vilniaus vaizdų fotografas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- (2019): *Iškilioji Lietuva. 1860-1918. Stereoskopinių vaizdų albumas / Stereoscopic Lithuania. 1860-1918. An album of stereoscopic images*. Vilnius: Artprint.

MATULYTĖ, Margarita (2000): *Dagerotipai, ambrotipai, ferotipai Lietuvos muziejuose / Daguerreotypes, Ambrotypes, Tintypes in Lithuanian Museums*, compiled by Margarita Matulytė, English translation Jeffrey Clarke, Vilnius: National Museum of Lithuania

- (2002): «Fotografuoti draudžiama: Vilniaus fotografų likimai 1863-ųjų sukilimo metu», *Kultūrologija*, 9, 173-188.

PRZYBYLSKI, Waclaw (1860): «Wtych dniach oglądaliśmy...», *Kurier Wileński*, no. 73.

VERZEICHNIS (1907): *Verzeichnis der vorraetigen Original-Stereoskop-Ansichten Neuen Photographischen Gesellschaft*, Berlin: Neuen Photographischen Gesellschaft.

UKAZATEL' (1903): *Ukazatel' Pervoĭ mezhdunarodnoĭ fotograficheskoi vystavki, ustroennoi S.-Peterburgskim fotograficheskim obshchestvom v S.-Peterburge v 1903 g.*, SPb: S.-Peterburgskoe fotograficheskoe obshchestvo.

Castilla-La Mancha en las ediciones de fotografía estereoscópica del siglo XIX

Castilla-La Mancha in the editions of stereoscopic photography in the 19th century

Francisco de la Torre

Coleccionista e investigador de la fotografía

RESUMEN

Aunque a los estereoscopistas del siglo XIX les sedujera la figura de Don Quijote, no lo hicieron sus sitios y los paisajes de La Mancha. Solo Jean Laurent comercializó un par de fotografías estereoscópicas de Ciudad Real en las que se muestran la Puerta de Toledo, aún unida a la muralla, y el puente ferroviario de hierro sobre el Guadiana. El fotógrafo francés también se interesó por el palacio gótico-isabelino de los Duques del Infantado en Guadalajara y por el pueblo medieval de Sigüenza.

Sorprendentemente, en la casa editorial Ferrier-Soulier sí se sintieron atraídos por Cuenca, ciudad casi inaccesible de la que incluso se dudaba de su existencia, donde el fotógrafo encargado de realizar las trece vistas de que consta la serie se jugó la vida para disparar su cámara.

Pero si hay un punto que eclipsó totalmente al resto de lugares de la región, este es la ciudad de Toledo. Por su monumentalidad, paisaje con carácter, el arte que alberga, su cualidad Imperial y, sobre todo, por su pasado árabe y judío, que se tomaba como exótico y romántico en el siglo XIX. Fue uno de los destinos predilectos de los fotógrafos, en su mayoría extranjeros, que tomaron imágenes de España para estereóscopos.

De la nómina de los que visitaron Toledo entre Joseph Carpentier y Benjamin West Kilburn, merece la pena dirigir la atención a las imágenes tridimensionales de este último; así como a las del toledano Alfonso Begué y a las de Fernando González Pedroso, toledano de adopción.

Palabras clave: Castilla-La Mancha, fotografía-siglo XIX, Historia de la fotografía, estereoscopia, vistas estereoscópicas, 3D, fondos fotográficos.

ABSTRACT

Although the 19th century stereoscopists were seduced by the figure of Don Quixote, the cities and the landscapes of La Mancha did not have the same effect on them. Only Jean Laurent sold a couple of stereoscopic photographs of Ciudad Real, which show the Puerta de Toledo, at that moment attached to the wall, and the old iron railway bridge above the Guadiana river. The French photographer was also interested in the Gothic-Elizabethan palace of the Dukes of Infantado in Guadalajara and in the medieval village of Sigüenza.

Surprisingly, in the Ferrier-Soulier publishing house they were interested in Cuenca, a city that was almost inaccessible to the extent that people even doubted its existence, where the photographer in charge of making the thirteen views risked his life taking photos with his camera.

But what most eclipsed the rest of the region was the city of Toledo. For its monumentality, landscapes with character, its artistic heritage, its Imperial quality and, above all, for its Arab and Jewish influence, which was regarded as exotic and romantic in the 19th century. Toledo was one of the favorite destinations for these photographers, mostly foreigners, who took pictures of Spain for stereoscopes.

From the list of those who visited Toledo, between Joseph Carpentier and Benjamin West Kilburn, it is worth highlighting the three-dimensional images of the latter; and those by Alfonso Begué, from Toledo, and Fernando González Pedroso, from Toledo by adoption¹.

Keywords: Castilla-La Mancha, photography-19th century, History of photography, stereoscopic, stereoviews, 3D, photographic archives.

La primera idea fue la de actualizar la investigación *Fotografía estereoscópica de Toledo* (Torre de la Vega, F. de la, 2007: 239-251) y poner en valor tanto el esfuerzo realizado durante toda su vida por el toledano Luis Alba González en la recuperación del patrimonio fotográfico de Toledo; como la cantidad y calidad de la denominada *Colección Alba* (CAAMT), donde se localizan más de 650 vistas estereoscópicas de la ciudad; así como el acierto del Ayuntamiento de Toledo por su adquisición en el año 2009 y, no menos importante, la gran labor de organización, conservación y difusión que realiza su Archivo Municipal, todo ello detallado por Mariano García Ruipérez (2018: 27-53). No obstante, se podían conseguir estas y algunas metas más si la investigación pasaba del ámbito local al regional, ampliándola a todos los municipios que integran las provincias de Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara y Toledo, es decir, los que desde 1982 forman la región de Castilla-La Mancha². Así, el objetivo principal de esta comunicación es realizar un inventario gráfico de las fotografías estereoscópicas que fotógrafos profesionales y empresas/casas/firmas realizaron en el siglo XIX en el territorio conocido actualmente como Castilla-La Mancha. Justifiquemos, los límites territorial, cualitativo y temporal establecidos en el título.

En 1839 cuando Aragón presentó el daguerrotipo a la Academia de las Ciencias de París y al mundo, ya existían como tal estas cinco provincias, fruto de la división territorial realizada cinco años antes por Francisco Javier de Burgos que creaba las provincias de Albacete y Ciudad Real, en detrimento de las de La Mancha y Chinchilla que se desintegraban. En cuanto a la nueva división regional de España, Albacete pasó a formar parte de Murcia, y el resto, junto con Madrid, se inscribían en Castilla la Nueva, es decir, no existía Castilla-La Mancha³. Tampoco han afectado a la investigación las modificaciones territoriales realizadas en 1846 que rectificaban los límites entre Ciudad Real y Albacete, con la incorporación de Villarrobledo a esta última, ni las de 1851 en las que Requena y Utiel pasan de Cuenca a Valencia, ya que anteriormente a este año, al igual que en los castellanos, no se habían realizado vistas estereoscópicas en los ahora pueblos valencianos.

Se ha delimitado el objeto de la investigación a las fotografías estereoscópicas que fueron editadas y posteriormente comercializadas con la misma configuración y en una determinada

1 Agradecimiento a Sara de la Torre Valeriano por la traducción al inglés.

2 Artículo 2 de la Ley Orgánica 9/1982, de 10 de agosto, de Estatuto de Autonomía Castilla-La Mancha (BOE núm. 195 del día 16).

3 Real Decreto de 30 de noviembre de 1833 sobre la división civil de territorio español en la Península e islas adyacentes en 49 provincias (Gaceta de Madrid, núm. 154, del 3 de diciembre).

cantidad de copias. Con ello se ha querido diferenciar la edición profesional de las imágenes tomadas por fotógrafos amateurs, cuya cuantificación hubiera sido poco más que una quimera en un ámbito territorial tan grande, reforzado por el hecho de que Toledo era, y sigue siendo, una ciudad imposible de no visitar y fotografiar.

Por estos mismos motivos, también hubiera sido muy complicado detectar todas las fotografías estereoscópicas comercializadas desde 1839 hasta algún límite temporal que se pudiera haber establecido en el siglo XX, decidiendo acotar el estudio entre el marco comprendido desde el nacimiento de la fotografía hasta el final del «siglo de la industrialización».

Para contabilizar las imágenes se ha priorizado la consulta de los catálogos comerciales de los distintos fotógrafos o casas editoras, los propios o los de otras empresas, comisionados o agentes de venta, así como listados en anuncios insertados en medios de comunicación u otras publicaciones y en relaciones de fondos que aún existen, dando por buena la suma de todas las imágenes distintas. A falta de listados o ante la imposibilidad de acceder a ellos, se han contabilizado las imágenes encontradas.

En esta búsqueda ha sido esencial la consulta de los trabajos sobre fotografía estereoscópica de ámbito local de Laura Valeriano Martínez *et al.* (2009) en relación a Cuenca, de José Félix Martos y José Antonio Ruiz (2009) sobre Guadalajara, así como la investigación sobre Toledo de Tamara Guerrero (2017). Como se puede apreciar, hasta ahora, no existía ninguna publicación que diera cuenta de las imágenes estereoscópicas realizadas en las provincias de Albacete y Ciudad Real.

También ha sido imprescindible la consulta de obras de carácter general sobre estereoscopia en España de Juan Antonio Fernández (2004) y la de Carlos Sánchez Gómez *et al.* (2011), así como la relativa a Luis Masson de Juan Antonio Fernández y María Teresa García (2017).

Dado que una buena parte de los negativos y positivos han terminado en archivos, bibliotecas, museos y otros centros, tanto públicos como privados, han sido consultados on line y presencial, entre otros, los fondos fotográficos del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), Canadian Center for Architecture de Montreal, Biblioteca Nacional de Francia, Museo del Prado, Agencia Roger Viollet (en España Cordón Express), Universidad de Navarra, Biblioteca Nacional de España, Museo de Historia de Madrid (MHM), Archivo de la Nobleza, Archivo Histórico Provincial de Toledo y, principalmente, el Archivo Municipal de Toledo (AMT).

No menos obligada ha sido la obtención de información e imágenes en los archivos fotográficos de coleccionistas privados, así como la consulta de webs y blogs fotográficos, en especial www.toledoolvidado.com que gestiona Eduardo Sánchez Butragueño, portales de compra-venta y subastas, destacando entre ellos el impagable servicio que ofrece a los investigadores el «*Orientaprecios*» del portal www.todocoleccion.net.

Volviendo a la contabilización de las imágenes, solo lo han sido las copias positivas distintas encontradas. Así, de los trece negativos atribuidos a Alfonso Begué, conservados en el Fondo Rodríguez del Archivo Provincial de Toledo, dos de ellos aún no se han encontrado en positivo, por lo que, ante la falta de catálogo o listado que lo confirme, no se han sumado, aunque es de suponer que al igual que los once restantes fueran comercializados.

Del mismo modo, en el Archivo Vernacci del IPCE hay negativos estereoscópicos de Laurent casi idénticos entre sí que fueron realizados para poder elegir, para actualizar su catálogo y, sobre todo, por motivos de seguridad. Solo se han contabilizados aquellos que se ha encontrado copia positiva.

Además, solo se ha computado un formato o modelo. Es decir, una imagen encontrada en vidrio, papel fotográfico o tissue cuenta como una.

También se han computado como una, las imágenes de los fondos que fueron traspasados, por cualquier fórmula legal o no, y comercializadas en diferentes momentos por otros fotógrafos y/o editores, como las Ferrier-Soulier que comercializó Laurent y fueron traspasadas a Léon-Lévy.

El hecho de no contentarnos con obtener un frío dato numérico y ampliar la búsqueda en la localización del mayor número de imágenes posibles, nos ha dado alguna que otra sorpresa. Para bien, el comprobar que hay más imágenes comercializadas que las relacionadas en los catálogos, como es el caso de Laurent de quien se han encontrado al menos seis de sus copias positivas en papel a la albúmina sobre cartulina, que corresponden con las más antiguas, datadas entre 1858 y 1865, teniendo la completa seguridad de que se irán detectando más⁴. En contraste, el tener la certeza de que no toda la oferta de títulos fueran comercializados, como el caso de Lévy con los pares toledanos del interior de la Catedral realizadas en 1886.

Siguiendo todos los criterios indicados, se tienen controladas **334 imágenes estereoscópicas de Castilla-La Mancha editadas en el siglo XIX**, una investigación no concluida al no conseguir localizar todas de las que se conoce el título y sabiendo que aparecerán otras que hoy ignoramos.

En el cuadro adjunto se indican las imágenes encontradas hasta el momento, ordenadas según el año estimado de su realización y autor/editor.

Como se podía intuir de antemano, la gran mayoría de estas fotografías, el 94%, se corresponden con vistas de la capital toledana. No se ha encontrado ninguna de la provincia de Albacete.

El cien por cien de los ejemplares contabilizados, fueron realizados en papel a la albúmina pegado sobre cartulina de dimensiones 8 x 17 cm, o aproximadas. Positivos de vidrio de colodión solo fueron editados los ejemplares de Cuenca y Toledo de **Ferrier-Soulier** correspondientes al viaje promovido en 1857 y algunos del viaje de 1863, por cierto, muy difíciles de encontrar y, al menos, tres de **Alfonso Begué**, localizados en la CAAMT, uno de ellos aún no localizado en papel.

Jean Laurent ha sido quien mayor número de títulos de Castilla-La Mancha llegó a comercializar, 93, encontrados por ahora. De ellos, de producción propia, 69 de catálogo y 6 no relacionados, más los 18 de **Ferrier-Soulier**.

El periodo de mayor producción estereoscópica en la región se produjo en la segunda mitad de los cincuenta (91), si bien la época más prolífica fue la de los sesenta (164).

Como seguro que en las diversas ponencias y comunicaciones programadas para estas III Jornadas, se hablará de fundamentos de la estereoscopia, desarrollo de la fotografía estereoscópica, cámaras, emulsiones, fotógrafos, elaboración de pares positivos, estereoscopios, comercialización de imágenes y archivos fotográficos, se opta por informar sobre diversas cuestiones específicas relativas a las imágenes estereoscópicas castellano-manchegas.

4 Del análisis global de los pares encontradas, del Álbum de Toledo y del *Álbum-Muestrario n° 2*, conservados en el AMT y MHM, respectivamente, se intuye que se comercializaron sobre unos 25 pares más, actualizaciones de catálogo y no catalogados, cuyas vistas fueron tomadas entre 1857 y 1865.

Producción estereoscópica sobre Castilla-La Mancha por localización de las imágenes

FOTÓGRAFO EDITOR	AÑO DE REALIZACIÓN	CONTABILIZACIÓN*	SOPORTE**	CIUDAD REAL	CUENCA	GUADALAJARA	SIGÜENZA	TOLEDO	TOTAL DISTINTAS
Joseph Carpentier	1856	L	CA					6	6
Ferrier-Soulier	1857	C	VC, CA, TS		13			7	20
Ferrier-Soulier	1863	C	VC, CA, TS					12	12
A. Gaudin et frère	1857-1858	C	CA, TS					44	44
Jean Laurent	1858-1865	L	CA					6	6
Jean Laurent	Ferrier-Soulier	C			11			7	0
Jean Laurent	1858-1874	C	CA	2		3	1	63	69
Alfonso Begué	1861-1864	L	CA					41	41
Alfonso Begué	1861-1864	L	VC					1	1
Ernest Lamy	1863	C	CA, TS					16	16
Ernest Lamy	1863	L	CA, TS					5	5
Pedroso y Leal	1864	L	CA					7	7
Luis Masson	1865-1866	L	CA					17	17
Jean Andrieu	1867	C	CA, TS					23	23
Léon et Lévy (L.L.)	Ferrier-Soulier	C	CA, TS		13			19	0
Lévy et Cie.	1886	C	CA					59	59
B. W. Kilburn	1890	L	CA, TS					8	8
Total				2	13	3	1	315	334
%				0,60	3,89	0,90	0,30	94,31	

* C: catálogo-listado; L: localizado.

** VC: vidrio-colodión; CA: albúmina sobre cartulina; TS: tissue.



FIG. 1. Joseph Carpentier. El Alcázar. 1856. Albúmina sobre cartulina. Archivo Municipal de Toledo (AMT). Colección Alba.

En líneas generales, la gran mayoría de los trescientos treinta y dos pares están realizadas desde puntos elevados para mostrar paisajes y horizontes urbanos que facilitan una visión global de las ciudades, lo que permite al espectador reconocerlas con una sola mirada. En ellas abundan los puentes (San Pablo, San Martín o Alcántara) y las puertas (Descalzos, Toledo, Bisagra, Sol o Cambrón), que invitan a entrar en las ciudades para descubrir los tesoros escondidos intramuros como catedrales, iglesias, sinagogas o mezquitas y conocerlos como eran en el diecinueve, ya que un buen número de ellos hoy han desaparecido (Artificio de Juanelo, puertas de Alcántara y San Ildefonso o puente de San Pablo de piedra en Cuenca) o están muy alterados (Alcázar de Toledo).

El francés **Joseph Carpentier** tiene el *honor* de ser el fotógrafo que en 1856 (Sánchez Gómez, C. y Fernández Rivero, J.A., 2011: 47) tomó, para su colección *Vues d'Espagne pour le stéréoscope*, las primeras imágenes estereoscópicas que se conocen de Toledo y, por tanto, de la Región (FIG. 1).

Las vistas realizadas en 1857 por la casa **Ferrier-Soulier** en Cuenca, aparte de extraordinariamente bellas, se deben calificar como sorprendentes ya que la ciudad estaba fuera de las rutas establecidas por los fotógrafos de la época, debido a que se llegaba desde Madrid o Valencia tras varios días de pasar penurias y peligros por caminos intransitables. Recordemos que el tren no llegó a la ciudad hasta 1885. De hecho, después de Ferrier-Soulier, hasta el año 1892 en el que Kaulak para Hauser y Menet hace varias imágenes de Cuenca ningún fotógrafo, que no fuera local o amateur, pasó por la ciudad. A pesar de los problemas de comunicación, una vez en la ciudad, al fotógrafo encargado de realizar la colección de vistas conquenses para la editora francesa le debió de gustar lo que contemplaba, ya que la colección de trece vistas conquenses iguala en número a las relacionadas en ese mismo viaje con las de Córdoba y siendo solo superada por ciudades tan importantes monumentalmente como Granada (31) y Sevilla (19) (FIG. 2).

Respecto de las imágenes de Toledo que forman parte de *Vues d'Espagne* editada por los hermanos **Gaudin (Alexis y Charles)**, se confirma la teoría de que fueron realizadas por **Eugéne**



FIG. 2. Ferrier père-fils et Soulier. 431. Vue panoramique de Cuenca et de la vallée de Júcar. 1857. Vidrio al colodión. Colección de Laura Valeriano Martínez y Francisco de la Torre de la Vega.

Sevaistre ya que, tras contrastar varias⁵ con otras tantas de la colección *Souvenirs Stéréoscopiques d'Espagne* que se conserva en el Canadian Center for Architecture de Montreal, coinciden todas.

En relación con **Jean Laurent**, se encuentran documentadas dos relaciones domésticas con la provincia de Cuenca y otras dos, de tipos comercial y burocrático, con la capital toledana. En 1859, Laurent vive con su esposa y su hijastra en el número 27 de la calle de la Cruz junto con una sirvienta llamada Juana Valverde natural de Quintanar del Rey. Tres años después, la familia vive en el número 41 de la Carrera de San Jerónimo, teniendo a su servicio a un nuevo empleado doméstico natural de Cuenca llamado Jorge Risueño (Victoria Gutiérrez, A.M., 1983: 27-28).

En la *liste des dépositaires en Espagne & a l'étranger de la «Nouveau Guide» de 1879*, figura como representante de la firma en Toledo, que recordemos en ese momento era *J. Laurent et Cie*, **Mariano Álvarez**⁶, lo que facilitaba la realización y venta de imágenes desde la propia ciudad. En septiembre de 1869, Laurent solicitó permiso a la Catedral de Toledo *para que se le permita sacar varias vistas del interior y objeto[s] de arte de este Templo*, indicando *tener que usar alguna vez la luz eléctrica para el objeto que se propone si se le permitía*. El Cabildo le concedió la correspondiente licencia *pero para que sea en horas que no haiga [sic.] concurrencia en la Iglesia* (Magariños Lagúa, C., 2013: 86) (FIGS. 3 y 4).

5 Tamara Guerrero Fernandez (2017: 88) comparó una muestra de nueve imágenes de Gaudin conservadas en la CAAMT (números: 99, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 118 y 120).

6 Creemos que se trata de Mariano Álvarez Sánchez, reconocido herrero y cincelador, maestro de los damasquinadores toledanos, con taller y tienda en Cuatro Calles, núm. 2, fallecido el 29 de agosto de 1899 (Latorre, F. (8 de septiembre de 1899). «Mariano Álvarez». *La Idea*, p. 2.



FIG. 3. Jean Laurent. Ciudad Real a Badajoz. 517. Puente sobre el Guadiana. Positivado digital de un negativo estereoscópico de vidrio al colodión. c.a. 1865. ARV-VN-17942-P. PCE. Archivo Vernacci.



FIG. 4. Jean Laurent. Guadalajara. 1451. Patio del palacio del Infantado. c.a. 1875. Albúmina sobre cartulina. Archivo Municipal de Toledo (AMT). Colección José Félix Martos Causapé.

Alfonso Begué Gamero⁷, nació en Toledo el 23 de enero de 1834. Pasó su infancia en la capital castellana donde sus padres regentaban un taller de tejidos de seda y la administración

7 Su verdadero nombre es Ildefonso Felipe, que cambió profesionalmente por Alfonso. El 23 de enero, día de su nacimiento, es San Ildefonso patrono de Toledo.

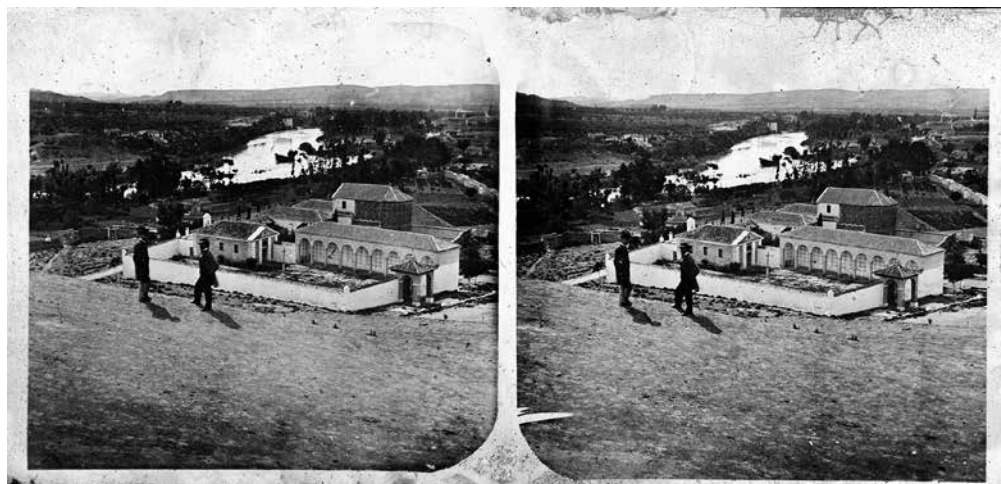


FIG. 5. Alfonso Begué. Toledo. Cementerio de la Misericordia y río Tajo. Positivo de vidrio al colodión. c.a.1864. Archivo Municipal de Toledo (AMT), Colección Alba.

de una posada. En 1848 se pierde su pista hasta que en 1861 aparece en Madrid regentando un gabinete fotográfico en la calle de la Luna número 38 y, desde febrero de 1865, en la calle de la Montera núm. 44, donde también residió hasta su muerte en octubre de ese mismo año (Cerro Malagón, R. del, 2015: 48-50). Su obra fotográfica, compuesta por retratos y vistas de Madrid y Toledo, fue realizada en un periodo de tiempo muy corto, entre 1861 y 1865, siendo uno de los primeros estereoscopistas españoles y el primer fotógrafo toledano en realizar imágenes de su ciudad. A falta de la aparición de su catálogo u otra referencia, de su serie estereoscópica titulada *Vistas de España* se han localizado, hasta ahora, 41 de Toledo, de alrededor de unas 85 que por la numeración de las conocidas se intuye. Destacar que fueron comercializadas en papel fotográfico y en vidrio, como lo confirman tres pares de este último soporte conservados en la CAAMT (FIG. 5).

En la *Collection de Vues d'Espagne de Ernest Lamy* se relacionan dieciséis títulos de Toledo, realizados en 1863, numerados del 19 al 34. No obstante las encontradas son veintiuna, al existir tres ejemplares diferentes de la número 29 y dos de la 24, 32 y 33. Resulta curioso que trece de las vistas tengan como motivo principal o secundario al río Tajo, cuyas orillas se ven carentes de vegetación pero caudaloso y limpio, lo que más de siglo y medio después, a los toledanos, que vemos un río convertido en un riachuelo y en una cloaca, por culpa de una mala gestión del trasvase Tajo-Segura y por los residuos fecales que le vierte el Jarama, nos hace añorar tiempos no vividos.

En 1864, **Fernando González Pedroso y Herrero**, persona de negocios y muy participativo en la vida pública y social toledana, forma con el fotógrafo citado como **A. Leal** la sociedad *Fotografía de Pedroso y Leal*, abriendo en el número 18 de la calle Cordonerías, el primer gabinete fotográfico de la ciudad, desde el que se dedica a la elaboración de retratos, fotografías de personajes e imágenes sagradas veneradas en la capital y en pueblos de la provincia, y a la venta de vistas de Toledo de diferentes formatos, entre ellas estereoscópicas. Éstas no debieron de ser muchas ya que son muy difíciles de encontrar. La sociedad con Leal se disuelve en mayo de 1866, aprovechando Pedroso para hacer mejoras en la galería y contratar a un



FIG. 6. Pedroso y Leal. Plaza de Zocodover. ¿15? de junio de 1865 (Corpus). Albúmina sobre cartulina. Colección privada de Luis Alba.

otógrafo proveniente de una de las mejores galerías de Madrid⁸, Francisco Jiménez⁹. De esta unión, que cesó actividad en 1871 al traspasarse el local a Casiano Alguacil (Cerro Malagón, R. del, 2015: 50-51), no debió comercializarse ninguna vista estereoscópica. De hecho, de la lectura de la actualización de precios efectuada en septiembre de 1866¹⁰, se intuye que se dedicaban exclusivamente a la realización de retratos, no haciendo ninguna referencia al coste de otras imágenes, incluidas las estereoscópicas (FIG. 6).

Al gran trabajo de investigación de Juan Antonio Fernández Rivero y María Teresa García Ballesteros (2017) sobre la figura y obra de Luis Masson, debemos aportar a la relación de títulos cuatro nuevos positivos estereoscópicos de albúmina sobre cartulina¹¹, añadiendo también a Toledo en la lista de ciudades que tienen imágenes en las series clasificadas como («C») y («D»).

El fondo fotográfico de Jean Andrieu fue adquirido en 1872 por Adolphe Block. El nuevo propietario, respetando la numeración, título e iniciales de su autor (J.A.), lo comercializó en distintos modelos, incluido el curioso «Simili Verre» con ventanas de cartulina al estilo tissue pero con la imagen impresa en una película plástica transparente. Este modelo fue elaborado con motivo de la Exposición Universal de París que tuvo lugar del 15 de abril al 12 de noviembre de 1900.

En el *Nouveau Voyage en Espagne*, los fotógrafos de la casa Léon et Lévy (L. L.) recorrieron España para actualizar su catálogo aprovechando que los nuevos avances técnicos como la reducción del tiempo de exposición y el uso del gelatino-bromuro permitían captar imágenes de calidad y en movimiento. A Toledo llegaron a finales de 1886 y aquí mantuvieron una relación evidente, me atrevería a añadir «de asesoramiento», con Casiano Alguacil, ya que

8 *El Tajo*, Año I, núm. 6 del 10 de abril de 1866.

9 *El Tajo*, Año I, núm. 10 del 10 de mayo de 1866.

10 *El Tajo*, Año I, núm. 25 del 20 de septiembre de 1866.

11 Tres de dudosa calidad para un autor de este prestigio en la Colección privada de Luis Alba.

algunas vistas de los franceses pueden equipararse con otras tantas –no estereoscópicas– tomadas por el fotógrafo toledano, como la número 1286 en la que un paisano contempla el Tajo. Es una lástima que estas fotografías no muestren ni el ambiente de la ciudad, ni la actividad y vida cotidiana de sus habitantes, como sí se aprecian en las tomadas, por los mismos fotógrafos y en la misma época, en otras ciudades de España, lo que nos ha privado de escenas de gran valor etnográfico y sociológico.

El *Catalogue of Views* de B. W. Kilburn llegó a contener 17.000 números¹². En España realizó imágenes de Aranjuez, Alcalá, Madrid, Segovia, Sevilla, Granada y Toledo en varios viajes. De Toledo hay al menos ocho, numeradas en el catálogo de la 5.823 a la 5.830, que pueden ser nueve si la número 5.822, aún no encontrada, fuera toledana¹³. Por la numeración y por los años en que se registró el copyright de las imágenes, podemos establecer que corresponden con un viaje realizado en 1890. Posteriormente, parte de estas vistas (5824 y 5829) fueron comercializadas por **Keystone View Company**. Nuevamente en 1903, fotógrafos de Kilburn volvieron a la capital castellana para actualizar las imágenes tomadas en el diecinueve. Un catálogo y un editor desconocidos en España que merecen una investigación a fondo por su cantidad, calidad e interés.

Bibliografía

- CERRO MALAGÓN, R. Del (2015): «Primera época de la fotografía en Toledo», *Archivo Secreto*. 6, pp. 45-61.
- FERNANDEZ RIVERO, J. A. (2004): *Historia de la Fotografía. La Imagen Estereoscópica*, Madrid: Ediciones Miramar.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2017): *Descubriendo a Luis Masson, fotógrafo en la España del XIX*, Málaga: Ediciones del Genal.
- GARCÍA RUIPÉREZ, M. (2018): «La colección de fotografías de Luis Alba en el Archivo Municipal de Toledo», en *Fotografía y Patrimonio Cultural, V Encuentro en Castilla-La Mancha (Albacete)*, Cuenca: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 27-53.
- GUERRERO FERNÁNDEZ, T. (2017): *Las fotografías estereoscópicas de Toledo (1856-1886)*. Trabajo fin de Máster. Facultad de Humanidades de Toledo de la UCLM.
- MAGARIÑOS LAGUÍA, C. (2013): *Toledo en las fotografías de J. Laurent*. Trabajo fin de Máster. Facultad de Humanidades de Toledo de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTOS CAUSAPÉ, J. F., y RUIZ ROJO, J.A. (2009): *La fotografía estereoscópica en Guadalajara. Catálogo de la exposición*, Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.
- PINAR, J. et al. (2011): *Una imagen en España. Fotógrafos estereoscopistas franceses [1857-1867]*, Madrid: Fundación Mapfre.
- SÁNCHEZ GARCÍA, C. y FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2011): «Joseph Carpentier: pionero de la fotografía estereoscópica sobre España», en Pinar, J. et al., *Una imagen en España. Fotógrafos estereoscopistas franceses [1857-1867]*, Madrid: Fundación Mapfre, p. 47.
- TORRE DE LA VEGA, F. de la (2007): «Fotografía estereoscópica de Toledo», en *Fotografía y Patrimonio Cultural, II Encuentro en Castilla-La Mancha (Toledo)*, Cuenca: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 239-251.

12 Se estima que el fondo Kilburn está compuesto por unos 100.000 negativos estereoscópicos.

13 Se han localizado la número 5.821 que es de Aranjuez y la 5.831 de Sevilla.

VALERIANO MARTÍNEZ, L. et al. (2009): *Fotografía estereoscópica en Cuenca [1858-1936]*, Cuenca: Diputación Provincial.

VICTORIA GUTIÉRREZ, A.V. (1983), *J. Laurent, I. La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos*, Madrid: Ministerio de Cultura.

Catálogos-Relaciones consultadas

Catalogue des épreuves stéréoscopiques sur verre et vues pour la projection, photographiés & publiés, Espagne-Portugal-Maroc, par Lévy et ses Fils, sucesseurs de J. Lévy & Cie., Paris, 1896.

Catalogue général des épreuves stéréoscopiques sur verre de Ferrier père-fils et Soulier, 113, Boulevard de Sébastopol. Paris, 1864.

Collection de vues d'Espagne, Lamy, 1er Janvier 1864, Catalogue. Visto en: FERNÁNDEZ RIVERO, J.A.: «Los fotógrafos Lamy y Andrieu», en PINAR, J. et al. (2011), *op. cit.*, p. 85.

HERVÁS LEÓN, M. (2005): «La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867», *Archivo Español del Arte* (Madrid), vol. LXXVIII, p.p. 381-396.

Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire Artistique par A. Roswag. Madrid. Laurent et Cie., 39, Carrera de S. Gerónimo, 39. Paris, Rue Richelieu, 90, 1879.

Vues d'Espagne sur papier, chez A. Gaudin et frère, 9, rue de la Perle, Paris. La Lumière, année N° 18, samedi 1^{er} mai 1858.

La estereoscopia en las colecciones y archivos fotográficos del Gobierno de Aragón

Stereoscopy in the Historical Photographic Archives & Collections of the Government of Aragon

María Teresa Iranzo Muño

Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. Gobierno de Aragón

RESUMEN

Ofrecemos una primera aproximación a la presencia de la fotografía estereoscópica a partir de los fondos históricos que integran los archivos y colecciones depositados por el Gobierno de Aragón en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. Estos archivos son: ejemplares aislados en el conjunto de producción de un gabinete profesional, el estudio Coyne, el archivo completo de Julio Requejo Santos, un aficionado a la fotografía, los varios fotógrafos, reconocibles unos y desconocidos (de momento) otros que legaron sus obras al Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA) dedicado a la promoción del turismo, y buena parte de la obra fotográfica de José Galiay, historiador del arte, arqueólogo y director del Museo de Zaragoza. Perspectivas muy variadas que permiten profundizar en las distintas aplicaciones y usos de la técnica estereoscópica entre finales del siglo XIX y el primer tercio del XX, su época de esplendor.

Palabras clave: Estereografía, fotógrafos aficionados, museografía, turismo.

ABSTRACT

This paper offers a first approach to the presence of stereoscopic photography in the archives and collections in the Provincial Historical Archive of Zaragoza (Government of Aragon). These files are: the production of a professional cabinet, the Coyne Studio, the complete archive of Julio Requejo Santos, a photography fan, the photographers who bequeathed their works to the Aragon Initiative and Propaganda Union (SIPA) dedicated to the promotion of tourism, and a good part of the photographic work of José Galiay, art historian, archaeologist and Director of the Zaragoza Museum. Perspectives that allow us to appreciate the different applications and uses of stereoscopic technique from the end of the 19th century to the first third of the 20th century, its time of splendor.

Key Words: Stereography, amateur photographers, museography, tourism.

Introducción

El objetivo de esta comunicación no es otro que aprovechar la celebración de las III Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía sobre el tema de la fotografía estereoscópica para presentar una primera aproximación a la presencia de la técnica de la estereoscopia a partir de sus aplicaciones en los diversos fondos históricos que integran los archivos y colecciones del Gobierno de Aragón, depositados actualmente en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

No cabe aquí hacer más comentarios sobre la historia y aplicaciones de la estereoscopia, más allá de repetir lo que se ha dicho acerca de una técnica fotográfica de captura de dos imágenes del mismo sujeto, que mantienen entre sí una distancia equivalente a la que separa la visión humana con ambos ojos y que, observadas a través de un aparato binocular, generan en el cerebro la percepción de la tridimensionalidad. Paralela en sus inicios a la propia fotografía, la estereoscopia protagonizó una época de esplendor y aceptación por el público entre las décadas finales del siglo XIX y primer tercio del XX, entre 1870 y 1930, y ha resultado ser una precursora del moderno 3D, poniendo de manifiesto una vez más que nada está inventado y que todo se puede volver a poner de moda. (Fuentes de Cía, 1999).

Voy a abordar una descripción general de varios archivos o colecciones: familia Coyne, Julio Requejo, José Galiay y archivo del SIPA, a partir del análisis de algunos elementos seleccionados, que considero que son pruebas de la enorme difusión del uso de la estereoscopia entre los fotógrafos aragoneses del siglo XX.

Las referencias que se dan en el texto a las firmas de las fotografías, se pueden ver en el Portal de Archivos Fotográficos: <http://dara.aragon.es/opac/app/advanced/arfo/>

En los orígenes: las estereoscopías halladas en el estudio Coyne

En cuanto a la producción fotográfica del estudio Coyne, la parte dedicada a Zaragoza (248 piezas) ya fue magníficamente estudiada por Hernández Latas en su libro *Zaragoza estereoscópica (1850-1970)* (2016, 133-152), en el que señala que no sólo hay imágenes dedicadas a la ciudad de Zaragoza, si bien son la mayoría, sino que también es posible hallar unas cuantas más en el archivo del taller dedicadas a otras poblaciones como Tarazona, Caspe o Híjar, positivos en papel sobre cartón bastante antiguos.

Respecto a la autoría, aunque se sabe que el fundador de la saga familiar, Anselmo Coyne, realizara alguna, el fondo del Gobierno de Aragón corresponde al trabajo de Ignacio Coyne. Como en todos estos grandes archivos de estudios de fotografía, también hay obras de otros fotógrafos contemporáneos, interesados por los mismos temas que eran objeto de atención y trabajo de los propietarios: Jean Laurent (1) y Venancio Villas (5), estereoscopías que también dio a conocer Hernández Latas (2016, 80-87) o las dos firmadas En La Hoz de la Vieja y fechadas en 1895 (FIG. 1), que utilizan ambas caras del soporte de cartoncillo para hacer doblete del agreste paisaje y el evento familiar. En cuanto a la autoría comercial, al archivo en general, me gustaría apuntar que los Coyne siguieron fotografiando sus propios originales durante años y así tenemos un negativo de la vista del puente de Hierro (AHPZ_MF_COYNE_001076) y una copia posterior (AHPZ_MF_COYNE_001158).

Pese a una obra tan extensa y rica con el manejo de esta técnica, entre el material de equipos fotográficos que adquirió el Gobierno de Aragón no hay una sola cámara para esta clase de tomas.



FIG. 1. En La Hoz de la Vieja. Familia de María Pascual Nacenta (1895). AHPZ_MF_COYNE_004238V.

El archivo estereoscópico de Julio Requejo

El más impresionante de estos fondos, por su estricta vocación estereoscópica, es el archivo de Julio Requejo Santos (1885-1951) compuesto por 2.000 placas de vidrio que corresponden a 1390 imágenes, tanto negativos como positivos, con algunas también en color y una veintena en soporte de acetato, plasmado en dos formatos: 6 x 13 y 4,5 x 11 cm. Con el fabuloso archivo llegó el único elemento relacionado con la estereoscopia: un visor que acompañaba al inventario del que quizá sea el más desconocido de todos los que integran las colecciones del Gobierno de Aragón.

Aficionado a la fotografía, Requejo era militar de profesión, lo que le llevó a destinos lejanos que no dejó pasar de largo de su cámara. Estuvo entre los socios fundadores de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza; se sabe que hizo películas de 16 mm y que era también un radioaficionado. Su obra fotográfica, que es más amplia naturalmente que las 1.389 imágenes y 2.000 placas que integran el fondo adquirido por el Gobierno de Aragón, tiene el marcado carácter de buen fotógrafo.

Un hombre concienzudo y sistemático en relación a su obra, el suyo es el único archivo fotográfico que nos ha llegado catalogado por el mismo autor: con la fecha de la toma y el título de cada fotografía, Julio Requejo anotó en un cuaderno, organizado en dos bloques según el tamaño de las placas, todo su material estereoscópico, positivos y negativos, en sus cajas respectivas. Las imágenes tomadas por Requejo se hicieron en un periodo de tiempo muy bien delimitado entre 1916 y 1928.

Es la suya una fotografía que concede mucho peso a la temática familiar, en la que Requejo atina a plasmar el afecto y cariño que siente por los protagonistas de sus fotografías, en



FIG. 2. Cola de caballo: AHPZ_MF_REQUEJO_0838_672.

especial respecto a su mujer Rufina (Finica), sus amigos y, sobre todo, los niños, niños en situaciones naturales de juego y también en momento de posado cuasi profesional como los retratos de primera comunión. Eran estos años en los que la técnica fotográfica permitía ya las tomas con mayor espontaneidad y seguridad que antaño y los protagonistas se habían habituado a un posado más natural.

En buena medida, se podría decir que Julio Requejo compone un álbum familiar, una historia fotográfica en la que se documentan tanto los momentos cotidianos como los acontecimientos especiales y las celebraciones sociales (comuniones, etc.), singularmente los asuetos veraniegos en los balnearios aragoneses de Jaraba y Panticosa, así como los viajes. Construye así un relato a la vez personal o familiar grupal y social de una clase. (Johnson, Rice, Williams, 2010, 306-313)

En general, aunque se trate de grupos familiares, el entorno en el que se encuentran suele ser un paisaje que permite apreciar la importancia que concede el fotógrafo a la naturaleza, que observa como escenario tridimensional a través de los ojos de su cámara. Al revisar las imágenes de paisajes más abiertos, especialmente marítimos o relacionados con las campañas bélicas del Norte de África, he tenido una impresión de dominio de la técnica estereoscópica que le facilitaba recoger el impacto de los amplios horizontes. Hay ejemplos muy interesantes del puerto de Cartagena y un caso también especial a propósito del Monasterio de Piedra, del que mostramos el ímpetu de la Cascada, especialmente apto para el 3D (FIG. 2), o un ejemplo de imagen del que se conserva un negativo y un positivo, reflejo casi abstracto de la frondosidad de la vegetación. No sólo el clásico *leit motiv* del Monasterio de Piedra, al que dedicó nada menos que 60 fotografías, también tiene una serie muy interesante dedicada al Balneario de Jaraba, lugar tradicional de recreo y veraneo de las familias aragonesas. En estos entornos de naturaleza semidomesticada, Requejo se recrea en los efectos de luces y sombras de la vegetación, y la frondosidad de los paisajes acrecentada por los cursos de agua, en cuya proximidad coloca estratégicamente a los veraneantes y paseantes en muchas ocasiones, mientras que en otras deja la expresión pictorialista a los entornos.

En los interiores, el fotógrafo obtiene buenos resultados: sepulcro del apóstol Santiago, de iglesias etcétera.

En los espacios del entorno urbano, Requejo buscaba reforzar la perspectiva de la estereoscopia con unos puntos de vista y líneas de fuga que dotaban de profundidad a la imagen, como en las fotografías del Canal Imperial, también un motivo clásico de la imaginaria fotográfica zaragozana.

La misma función enfática de la profundidad de las líneas de fuga se la proporcionan las arcadas del paseo de la Independencia, escenario urbano zaragozano por excelencia del que me atrevería a decir que el fotógrafo obtuvo los mejores resultados, dando lugar por cierto a utilización muy acertada de sus imágenes en algunas publicaciones, como en la publicación sobre Zaragoza en la década de los años 20 (Hernández Latas et alii, 2014).

No deja de retratar los desfiles urbanos. Suyo es el valiosísimo, desde el punto de vista histórico, reportaje sobre los funerales solemnes del cardenal Soldevila, asesinado en Zaragoza en 1922. Dos ejemplos en los que dos capturas fotográficas estereoscópicas casi sucesivas de un mismo momento producen el efecto de secuencias casi fílmicas, de modo que es posible advertir su afición haciendo películas: se trata de una jura de bandera en la que la disposición del mástil de la bandera y el rostro del soldado en primer término desenfocado, oscilan muchísimo al utilizar la doble visión [nº 1373_249 y nº 1375_250] mientras que, por el contrario, las tomas sucesivas sobre la figura de su esposa cosiendo reclinada sobre la labor [nº 0869_704 y nº 0870_705] buscan reproducir la cinética de la acción, manteniendo el encuadre.

Requejo dedica casi la mitad de su archivo a la ciudad de Zaragoza: 673 imágenes, estando también bien representada La Coruña natal (27), Barcelona (73), Vigo (20), Madrid (20), León (15) Adjir (15 fotos), o San Sebastián (12) así como otras localidades aragonesas, singularmente Jaca, Magallón, Tarazona, Daroca o Longares.

Para concluir este breve repaso por la obra de Requejo, hay que prestar alguna atención a los reportajes de la Guerra del Rif (1925-1927) con un carácter de escenas coloniales y tremendo respeto a las peculiaridades culturales de los hombres con los que entraba en contacto (FIG. 3) y también cierra el ciclo del acontecimiento bélico al retratar la acogida a los soldados a su vuelta a España en unas imágenes en los trenes y en la ceremonia.



FIG. 3. *Corriendo la pólvora*. [Dar-Kebdani]. AHPZ_MF-REQUEJO_1082_937.



FIG. 4. Grupo. [Jaraba].AHPZ_MF_REQUEJO_1365.

Un conjunto interesante porque con unas tomas desde puntos de vista de reportaje, capta todos los elementos simbólicos del contenido de las escenas: los guardias civiles y los militares, la tribuna con los mandos religiosos y el público alegre en el desfile con la carroza también religiosa, y una niña que sale en primer término y que entabla el diálogo con el fotógrafo; dedica dos a las autoridades (una de ellas, saliendo ya en desbandada) y tres más al público.

Enamorado de su afición, Requejo hace pruebas y ensaya con el color, dejándonos interesantes ejemplos de su aplicación (FIG. 4) y también de las técnicas y del espacio íntimo del Laboratorio, que fotografía con su equipamiento en dificultades lumínicas (nº 671_485). Lamentablemente, el archivo llegó reubicado en cajas de conservación sin las originales de las placas, por lo que no podemos informar sobre las emulsiones que utilizara. En general, cabe apuntar que los resultados en interiores tranquilos y en contraluces son muy buenos. Y que el fotógrafo se siente creador y juega al ponerles títulos a sus fotografías con referencias y observaciones que dotan al conjunto de este archivo de una humanidad y un mérito relevantes.

Las fotografías de Requejo merecen más atención que la que se les ha deparado hasta ahora. Provenientes de un fotógrafo de mucha estimación, riguroso e innovador en lo técnico y en la temática, conforman en suma un archivo colosal.

Tenemos que rehacer la publicación en DARA de las copias digitales porque no se hicieron los pares estereoscópicos completos; sí que lo están en las capturas a resolución máxima.

Estereoscopías para conocer mundo: fotografía y turismo en el archivo histórico del SIPA (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón)

Aunque estrictamente hablando no forma parte de las colecciones del Gobierno de Aragón puesto que se encuentra conservado en calidad de depósito, el archivo antiguo del SIPA constituye un conjunto fotográfico fundamental para comprender la extensión del uso y difusión de la técnica de la estereoscopía en las décadas iniciales del siglo XX.

Es sabido que la invención de esta técnica se remonta casi a los mismos orígenes de la fotografía, si bien se popularizó a partir de la década de 1870, cuando estando impresas las dos vistas sobre un cartón, rivalizaba en su difusión con las *cartes de visite*. Pero fue realmente

en el primer tercio del siglo XX cuando las estereoscopías se vendieron por millones en todo el mundo, de tal modo que los estereoscopios se vendían a domicilio en los Estados Unidos (Johnson, Rice, Williams, 2010, 336-345).

El SIPA contaba entre sus socios a extraordinarios fotógrafos aragoneses dedicados a la promoción del uso de la fotografía como elemento de propaganda turística. Su colección está integrada por unas 868 placas, que coinciden en época, orientación temática y contenido con los fondos de los fotógrafos aragoneses que ya conservaba el Gobierno de Aragón en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, en concreto Julio Requejo, Ignacio Coyne y José Galiay, pero es que, además, el fondo fotográfico del SIPA coincide incluso en los formatos y la técnica de la estereoscopia, utilizada por todos ellos en mayor o menor medida.

Este fondo plantea problemas de individualización de los fotógrafos, ya que los autores no estaban identificados, sino que las imágenes fueron agrupadas por temática, es decir, por el lugar al que hacían referencia. Lógico, ya que se trata de la colección de imágenes creada por socios de una asociación dedicada al fomento del turismo. El vínculo que se establece en ambas aficiones coincide felizmente con la versatilidad que la estereoscopia dota a las vistas de paisajes, un motivo recurrente en el que esta técnica manifiesta todo su potencial expresivo como «recreación virtual» de la realidad (Fernández-García, 2019 Aunque es evidente para nosotros que la fotografía de paisaje no es sólo eso, al contrario, el fotógrafo aficionado experimenta y logra casi diría que sus mejores resultados en este ámbito temático, como veremos.

Parece obligado plantear algunas hipótesis de identificación de estos fotógrafos colaboradores del SIPA, alguno de los cuales eran también miembros de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza, con la que compartían locales o eran vecinos, en una feliz simbiosis de aficiones e intereses que tuvo su mejor plasmación en las publicaciones de la revista *Aragón* y en los reportajes de estos extraordinarios artistas. Otro problema añadido a la identificación de los fotógrafos, o derivado de ello, es la datación de las obras conservadas.

El SIPA fomentó la utilización de la técnica fotográfica como elemento de propaganda turística mediante variadas actividades e iniciativas de promoción de todo tipo: Salones, certámenes, participación en ferias etcétera. Resultado de todo ello es, sin duda, la existencia de este archivo fotográfico histórico (Espá, 2001). Según Santiago Parra, estos reportajes serían resultado de actividades concretas del SIPA –como sin duda lo es la inauguración en Fuendetodos de la escultura conmemorativa del centenario de Goya– y quizá también de auténticos «encargos documentales», como corresponde al completísimo recorrido por la Exposición Hispano-Francesa de 1908, en cuya organización estuvo muy implicado el SIPA, que tuvo como resultado 140 estereoscopías, sus copias digitales, no siempre respaldadas por originales físicos, que ofrecen perspectivas innovadoras del espacio creado en torno a la Plaza de los Sitios, los pabellones y sus interiores, deteniéndose con detalle en el Pabellón Mariano y también de manera especial el de Museos (Parra, 2004).

Atentos a la actualidad, los fotógrafos socios del SIPA plasmaron la crecida del Ebro en 1909 en un tremendamente realista documento gráfico, en el que las estereoscopías amplían la percepción de la bravura de las aguas y de su alcance en la zona de las Balsas de Ebro Viejo y en la Almenara del Pilar y el Huerva, ofreciendo un testimonio del respeto que reclama para sí el río.

Paisaje también humano, el fotógrafo aficionado (¿uno de los hermanos Faci? Ver Fuentes de Cía, 1999) no olvida a los protagonistas, y así resultan entrañables los niños de Castellote, fotografiados con sus familias, los chavales que juegan en las Balsas de Ebro Viejo, los pescadores en la ribera del Ebro o un expectante grupo de jotos en la estación de Tardienta.

No deja de estar presente en esta colección el paisaje moderno que compone el patrimonio industrial, en varias fotografías sobre la infraestructura de la Estación de Campo Sepulcro (Zaragoza) o la, por entonces innovadora, estructura metálica de la Estación de Atocha en Madrid. En particular, resulta muy evocador ese *skyline* de chimeneas que hacían de Zaragoza un extraño y moderno enclave fijado en la huerta, visto desde el ferrocarril de Utrillas, junto con el paso de la línea férrea por el antiguo puente o la perspectiva insólita del Puente del Hierro asomado a un Arrabal que hoy nos resulta desconocido, así como las varias vistas dedicadas al barrio de la Química, con la acequia de La Almozara o las chimeneas de las harineras y la dragadora del Canal Imperial.

Aragoneses e internacionales, los intereses de los fotógrafos socios del SIPA, desde la perspectiva de la fotografía publicitaria, se extienden hasta Montecarlo (Casino fotografiado en 1925) y la costa de Biarritz, pasando por las ciudades españolas: Barcelona y Madrid, Valencia, Sevilla, San Sebastián, Logroño y otras, hasta enclaves como Montserrat en 1916, de impactante belleza paisajística. En la colección, hay una buena representación de los grandes iconos de nuestra región, que esa generación de fotógrafos ayudó a consolidar: el monasterio de San Juan de la Peña (celebraciones del *Día de Aragón*), los conjuntos monumentales de Tarazona, Huesca, Jaca o Alquézar, pero también la belleza dramática del paisaje aragonés en Fuendetodos, a partir de las excursiones a entornos más placenteros de ocio y salud, como el Santuario de la Misericordia o los baños del Balneario de Jaraba.

Todas las placas son estereoscopías, realizadas con esa técnica de captación de dos imágenes con distancia o diferencia entre sí, que permite a la visión humana recomponer una ilusión de profundidad, máxime si se dispone del aparato visor adecuado, que facilita esa percepción tridimensional. El formato más común es de tamaño 6 x 13, o bien 4,5 x 6. La mayoría son negativos, pero también hay muchos positivos y algunos autocromos, único sistema de coloración disponible hasta 1935; en ocasiones, se han conservado las dos versiones de la misma fotografía: positivo y negativo. Todas están numeradas, pero no de manera secuencial dentro de cada carpeta temática; también hay algunas referencias duplicadas.

El proceso de revisión de la información contenida en las fotografías va a deparar algunas novedades sobre los autores de la colección fotográfica histórica del SIPA. Así, por ejemplo, es evidente que deben atribuirse a Elías Viñuales algunas, si no todas las imágenes, fechadas *circa* 1922, dedicadas a Alquézar (FIG. 5), que integran un reportaje clásico y evocador de los viajes de estos animosos pioneros en el descubrimiento de los valores más potentes del turismo aragonés, cuya iconografía ayudaron a construir con sus fotografías, así como varias de las instantáneas dedicadas a San Sebastián y Biarritz, que significaron hitos en los inicios del turismo en las playas. Igualmente parece evidente que Aurelio Grasa fue el artífice de una ilustrativa vista de maniobras militares en Villanueva de Gállego y varias tomas espectaculares de la capital guipuzcoana.

El análisis del reportaje sobre el Balneario de Jaraba –del que forman parte secuencias de jardines bajo el evocador título de *Jaraba como Versalles*– permite reconocer a la mujer de Julio Requejo, Rufina, presente en la obra de este autor que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, y con ello y un somero estudio grafológico, deducir que ese reportaje es obra de este fotógrafo, aficionado, pero concienzudo y riguroso, responsable de composiciones pictorialistas y lecturas de paisajes extraordinariamente personales y modernos, y que se realizaría en torno a 1921 [AHPZ/MF/SIPA_583, con el título *Jaraba como Versalles* o el AHPZ/MF/SIPA_634: *Mujeres sentadas*, entre ellas Fina, que es igual a AHPZ/MF/REQUEJO nº 0183-612, *Fina en el balcón*, un positivo en color fechado en 1921].



FIG. 5. Alquézar. Crucero y señora de Viñuales. AHPZ/MF/SIPA_0691_213.

Aplicación de la técnica estereoscópica a la museografía: el archivo de José Galiay

Casi coetáneo del gran maestro de la estereoscopia que era Julio Requejo, José Galiay Sarañana (1880-1952), médico de profesión y director del Museo de Zaragoza, generó un archivo fotográfico como profesional de la Arqueología, la Historia del Arte y la museografía en el cual se conservan 55 fotografías dedicadas al patrimonio monumental aragonés realizadas con esta técnica de la estereoscopia.

En el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, dedicamos una actividad el Día de los Archivos de 2009 a las aplicaciones de la fotografía a la arqueología precisamente a partir de los usos de su archivo.

José Galiay se destacó por la práctica de la fotografía en relación con sus publicaciones, aficiones e intereses sobre los temas de patrimonio: el montaje de las salas del Museo de Zaragoza (FIG. 6), en especial las salas de Goya (AHPZ/MF/GALIAY_1390) constituyen un ejemplo para la museografía y se han utilizado recientemente en este sentido (Juberías, 2019), la percepción en 3D de la visión estereoscópica nos ayudaría también a comprender mejor la utilidad de su trabajo en este sentido.

Pero me gustaría reflexionar brevemente sobre la elección de perspectivas que hace Galiay al tomar las fotografías: ante la predela de un retablo gótico (AHPZ/MF/GALIAY_1402), no elige una visión frontal de carácter documental y digamos arqueológico sobre el objeto, sino una perspectiva en fuga que seguramente quería subrayar la bidimensionalidad de la obra a costa de la legibilidad de la pintura. Algo parecido sucede en una representación del descendimiento (AHPZ/MF/GALIAY_1401) en la que la perspectiva es deliberadamente no-frontal, que en la nº 1399 también se aprecia. En todo caso, Galiay sabía lo que hacía porque en el gran cuadro de historia que decora la caja de la escalera del Museo (AHPZ/MF/GALIAY_1400) sigue el eje de la grandilocuente composición pictórica.

Como fotógrafo aficionado, viajero incansable y profundo conocedor del patrimonio cultural aragonés, su archivo conserva algunas pruebas de efectos de luz, tanto en exteriores como sobre la portada románica de Agüero (AHPZ/MF/GALIAY_1636 y AHPZ/MF/GALIAY_1637) como en interiores de iglesias o sobre un retablo de San Jorge (AHPZ/MF/GALIAY_1635)



FIG. 6. Museo Provincial de Zaragoza. Sala de pintura gótica. AHPZ_MF_GALIAY_1403.

La experimentación de José Galiay con el uso de la estereoscopia para la representación de objetos del patrimonio cultural parece tener continuidad, si atendemos a los títulos de dos tesis doctorales sobre la aplicación de esta técnica en el entorno digital actual con respecto a su utilidad en la representación. (Aguilar, 1993) (Frutos, 2008)

Referencias bibliográficas

- AGUILAR GUTIÉRREZ, Alfredo (1993): Aplicación de la estereoscopia en la representación gráfica (consulta abstract 08/10/2019), <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/26903#dclid=1570610771286&p=1>.
- ESPÁ LASAOSA, Virginia (2000): «Juan Mora Insa (1880-1954): Afición, profesión y encargo en la fotografía aragonesa», *Artígrama*, nº 15, pp. 584-588.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio y GARCÍA BALLESTEROS, María Teresa (2019): «Spanish Stereoscopic Commercial Photography in the 20th Century: *El Turismo práctico and Rellev*», en *International Journal on Stereo & Immersive Media*, vol. 2, Issue nº 2, pp. 4-27 (consulta: 18/09/2019), <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/stereo>.
- FUENTES DE CÍA, Ángel (1999): «Notas sobre la fotografía estereoscópica», en *Los hermanos Faci. Fotografías*, [Catálogo exposición]. Zaragoza: Diputación Provincial.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier (2008): *De la cámara oscura a la cinematografía: tres siglos de tecnología al servicio de la creación visual* (consulta abstract 08/10/2019), <http://hdl.handle.net/10366/110980>.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (2016): *Zaragoza estereoscópica (1850-1970). Fotografía profesional y comercial*. Zaragoza: Universidad.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio; LAHUERTA, Víctor; FORCADELL, Carlos y CAPALVO, Álvaro (2014): *Zaragoza años veinte. 81 fotografías de Roisin (1925-1931)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- IRANZO MUÑO, María Teresa (2015): «El archivo fotográfico histórico del SIPA, accesible en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza», *Aragón. Turístico y Monumental*, año 90, núm. 378, junio 2015, pp. 50-55.
- JOHNSON, William S.; RICE, Mark y WILLIAMS, Carla (2010): *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad. The George Eastman House Collection*. Köln.

- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2019): «Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de "salas de Goya" en los museos españoles (1875-1915)», *Potestas*, nº 14, junio 2019, pp. 143-163.
- PARRA DE MÁS, Santiago (2004): *Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón*. Zaragoza: IberCaja.
- TAUSK, Petr (1978): *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona.

Señán estereoscopista

Señán, stereoscopic photographer

Antonio Jesús González

Fotoperiodista de Diario Córdoba e investigador en fotohistoria andaluza

RESUMEN

Durante el siglo XIX, la fotografía andaluza cuenta con numerosos referentes foráneos en el ámbito de la fotografía estereoscópica. Sin embargo, son pocos los autores locales conocidos que practicaron esta especialidad fotográfica. Rafael Señán González, uno de los grandes fotógrafos españoles de entre siglos, es uno de ellos, aunque su obra en 3D es una gran olvidada por la escasa difusión comercial que obtuvo y el temprano fallecimiento del autor.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, fotografía turística, Rafael Señán, Granada, Andalucía.

ABSTRACT

During the nineteenth century, Andalusian photography has numerous foreign references in the field of stereoscopic photography. However, few known local authors practiced this photographic specialty. Rafael Señán González, one of the great Spanish photographers of between centuries, is one of them, although his work in 3D is, to a large extent, forgotten due to the small amount of commercial diffusion that it obtained and the early death of the author.

Key words: Stereoscopic photography, tourist photography, Rafael Señán, Granada, Andalusia.

Antecedentes españoles

La historia de la estereoscopia corre de forma paralela a la evolución de la técnica fotográfica. Son numerosos los fotógrafos de todas las nacionalidades que, de forma temprana, adoptan este formato para realizar sus fotografías, desde vistas urbanas y monumentales, a retratos o tipos etnográficos. No obstante, en España y durante todo el siglo XIX, son muy pocos los profesionales locales conocidos que abrazan la estereoscopia para producir colecciones comerciales temáticas. Si obviamos el monumental archivo Laurent, en España la fotografía estereoscópica no alcanzó nunca durante el siglo XIX la popularidad que llegó a tener en otros países (Rivero, 2004-108). Casi hay que esperar a comienzos del siglo XX para encontrar a las dos grandes series españolas: la del empresario **Alberto Martín** y su *Turismo práctico* comercializada



FIG. 1. Rafael Señán González. N.º 50: *Paseos de la Alhambra*. Granada. Fachada de la galería Señán. Circa 1905. Negativo de cristal al gelatinobromuro. Archivo Histórico del Palacio de Viana, Córdoba.

desde 1910 y con cerca del millar de vistas 3D (Rivero, 2019) y, la aún más tardía, colección *Rellev* del editor José Codina, distribuida desde 1929 y con más de 2.500 fotografías (Rivero, 2019).

Un autor muy poco conocido dentro del panorama de la estereoscopia nacional es el fotógrafo **Rafael Señán González** (Ciudad Real 1868-Granada 1911). Rafael inicia su ca-

rrera profesional en la década de 1880 en Granada, donde, junto a la mismísima Alhambra, desarrollará una próspera carrera profesional ligada a la fotografía turística. Un originalísimo modelo fotográfico que lo convierte en uno de los fotógrafos profesionales españoles más singulares de todo el periodo de entre siglos.

La carrera profesional de Señán coincide con un segundo resurgir de la fotografía en 3D, que tiene su máximo exponente en las grandes compañías norteamericanas *Underwood and Underwood* y *Keystone*. Estas inundan el mercado con nuevas colecciones y series de una variedad temática desconocida hasta la fecha, que transforman a la fotografía estereoscópica en un auténtico medio de comunicación de masas. En estas ediciones, igualmente, podemos encontrar imágenes de la guerra hispano-norteamericana de Cuba, vistas de cualquier ciudad del mundo o la recreación de la vida y pasión de Cristo. Un boom de la estereoscopia comercial que también tiene en el mismo periodo su paralelismo en la fotografía amateur, donde un gran número de aficionados se decantan por las pequeñas cámaras 3D tipo *Richard*.

La fotografía turística

Pero nuestro protagonista, Señán, es más célebre por su faceta de retratista árabe, formato profesional que desarrolla junto a su socio **Rafael Garzón Rodríguez** (Granada 1863-1923), con el que abre la primera galería turística del país (GONZÁLEZ, 2017-33). Un singular estudio, donde la clásica galería decimonónica se transforma en una réplica mimética de un patio de la Alhambra. Allí, los dos Rafaelos ofrecían a los viajeros que arribaban al Castillo Rojo una oferta fotográfica sin igual, donde lo mismo podían comprar postales, álbumes fotográficos con copias a la albúmina en diferentes formatos, recargar sus cámaras, revelar sus placas o retratarse disfrazados cual Morayma o Boabdil en su galería patio árabe.

Garzón y Señán, ante el éxito de su negocio, deciden separarse en 1901 para crear cada uno su propio negocio turístico (GONZÁLEZ, 2009-27). Un estudio que no solo duplican en Granada, sino que también expanden a otras provincias como Córdoba y Sevilla, y que además es replicado por otros colegas como Linares, en Granada, Toledo o Sevilla; y Emilio Beauchy también en la capital hispalense. No obstante, son numerosos los pequeños estudios andaluces que copian su idea en sus galerías tradicionales, aunque estos de forma mucho más modesta con el sencillo uso de un forillo arabizante.

Este divorcio fotográfico lleva a Señán a producir su propia colección de vistas andaluzas en el primer lustro del siglo XX. Un extenso catálogo monumental que incluye, además de su clásico archivo de la ciudad de Granada, tomas de las localidades de Cádiz, Córdoba, Málaga, Ronda, Sevilla y Tánger. Un modelo que reproduce a escala andaluza el patrón de museo fotográfico de **Jean Laurent** (Garchizy 1816-Madrid 1887). Además, Rafael, al igual que el francés, trabaja la fotografía de tipos, la urbana, la monumental o las reproducciones de arte, e igualmente produce su trabajo en distintos formatos incluyendo de forma paralela la técnica estereoscópica. Asimismo, su sistema de catalogación imita el modelo de Jean, identificando en las mismas placas su autoría, la descripción de la fotografía y el número del catálogo de la casa granadina.

Un catálogo singular

Sin embargo, su creación 3D hoy es muy poco conocida, ya que sus fotografías estéreo, al contrario que sus postales, retratos o albúminas de formatos de hasta 50 x 60 cm, son muy raras de encontrar, tanto en archivos públicos como privados, así como en el mercado de coleccionistas. A pesar de ello, gracias a que su archivo de negativos se ha conservado casi de forma íntegra en las poco conocidas colecciones fotográficas del *Archivo Histórico del Palacio de Viana de Córdoba*, hemos rescatado su espectacular trabajo en tres dimensiones.

Este alberga algo más de 250 negativos 3D al gelatinobromuro de una colección que, originariamente, tuvo que ser impresionante y que hoy no tiene parangón con ningún otro archivo profesional conservado de este periodo en nuestro país. Aunque, si nos atenemos a la numeración de los negativos de Señán, el archivo debió de contar con casi 500 placas. Este trabajo lo fechamos en torno a los años 1901 y 1905¹, momento en el que Señán acaba de independizarse de Garzón y en el que aborda ampliar su archivo más allá de la ciudad de Granada con la realización de su propio museo fotográfico andaluz.

A pesar de ello, el grueso del catálogo estereoscópico está compuesto por fotografías de la ciudad de Granada y de otros pueblos de la provincia nazarí. Pero, también están representadas con distintas instantáneas las ciudades de Ronda, Madrid, Gibraltar o Tánger. Unas localizaciones que, excepto la capital, coinciden con gran parte del catálogo fotográfico de la casa Señán, en formato monoscópico. Sin embargo, Rafael, a diferencia de otros grandes fotógrafos del siglo XIX, no replica los mismos encuadres o temas, ya que utiliza su cámara estéreo al estilo de un moderno reportero gráfico o de un actual fotógrafo de viajes, dando rienda suelta a su mirada para retratar todo lo que le llama la atención y, muy especialmente, a la gente. Estas pueblan todas sus instantáneas, utilizándolas muy sabiamente para acentuar el efecto 3D en sus encuadres.

De hecho, su catálogo monoscópico se podría describir como arcaico, ya que este reproduce una visión más propia de un calotipista de la década de 1850, que de un fotógrafo plenamente formado en el gelatinobromuro. Sin embargo, en sus negativos en 3D consigue unas tomas fluidas y espontáneas. Es cierto que el pequeño formato de la cámara estereoscópica facilita su manejabilidad y permite un encuadre y un disparo más rápido. A pesar de ello, son muy pocos los autores profesionales españoles de ese periodo que consiguen sacudirse la rigidez visual de un flujo de trabajo anclado al trípode que consigue el fotógrafo granadino.

1 Anteriormente, los socios Garzón y Señán no produjeron, ni en común ni de forma independiente, ninguna colección estereoscópica.



FIG. 2. Rafael Señán González. N.º 116: *Danzas de Jitanos*. Granada. Circa 1905. Negativo de cristal al gelatinobromuro. Archivo Histórico del Palacio de Viana, Córdoba.

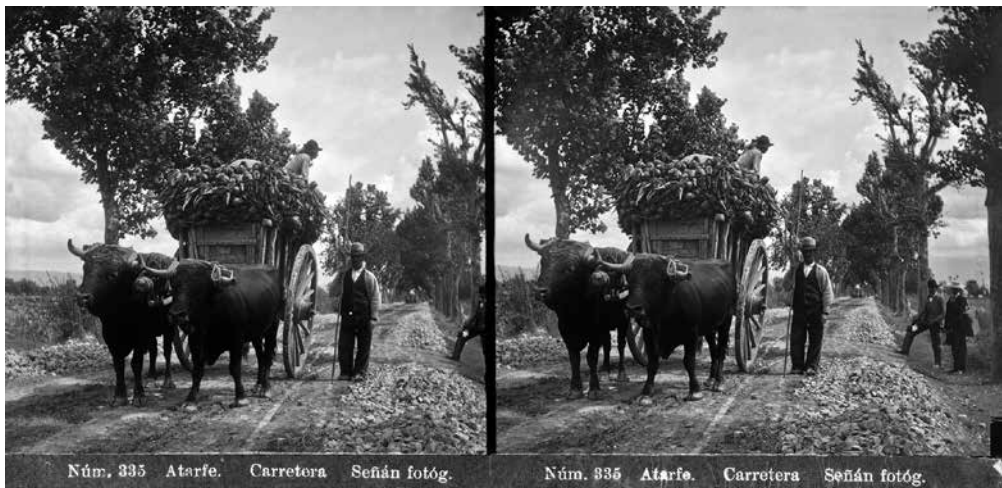


FIG. 3. Rafael Señán González. N.º 335: *Atarfe, carretera*. Circa 1905. Negativo de cristal al gelatinobromuro. Archivo Histórico del Palacio de Viana, Córdoba.

Un palacio lleno de vida

De su trabajo estéreo, nos parece muy interesante la revisión iconográfica que realiza del, por entonces ya mil veces fotografiado, palacio nazarí. La Alhambra estereoscópica de Señán revive como en ningún otro autor anterior. Por un lado, el ciudadrealeño recurre a un grupo de personajes ataviados a la morisca con los que da vida al palacio granadino. Un recurso hoy tópico, pero sin duda novedoso entonces y del que algunas vistas nos recuerdan en exceso a la única serie conocida similar de la compañía estadounidense Underwood and Underwood, editada en 1902.

Una segunda parte del reportaje del palacio granadino lo podemos calificar como más documental y casi humanista. En él, Señán retrata una Alhambra más real de lo que sería el monumento en los primeros años del siglo XX. Son instantáneas, en las que Rafael capta cierta decadencia del monumento poblado por visitantes, guías y personajes que pululan por los palacios nazaríes, en una estética a medio camino entre el recuerdo fotográfico de un turista y la espontaneidad de un moderno *streetphotographer*.

Alejándonos de la Alhambra, su estilo estereoscópico callejero se acentúa aún más. De hecho, en las tomas de otras localidades, da la sensación de que Señán utiliza la cámara



FIG. 4. Rafael Señán González. N.º 73: *Tocador de la Reina, Alhambra, Granada*. Circa 1905. Negativo de cristal al gelatinobromuro. Archivo Histórico del Palacio de Viana, Córdoba.

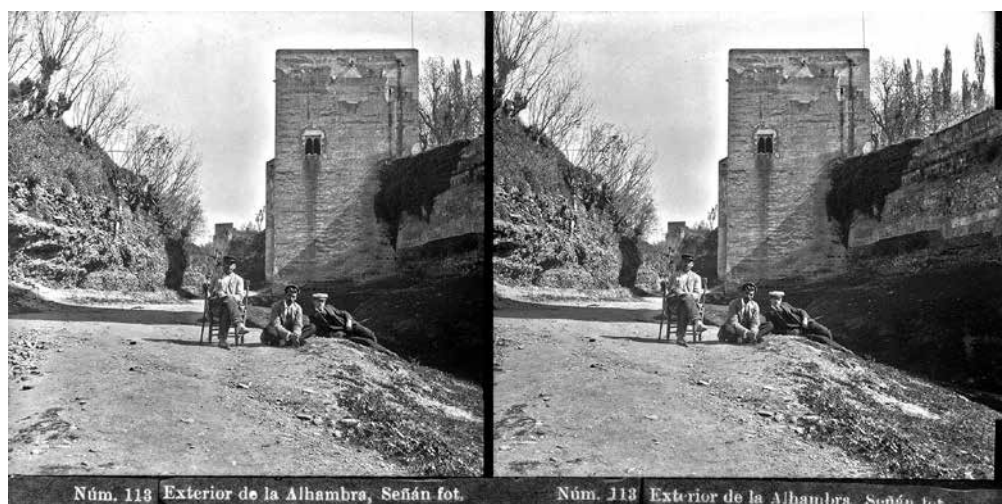


FIG. 5. Rafael Señán González. N.º 113: *Exterior de la Alhambra, Granada*. Circa 1905. Negativo de cristal al gelatino bromuro. Archivo Histórico del Palacio de Viana, Córdoba.



FIG. 6. Rafael Señán González. N.º 97: Plaza de la Audiencia, Granada. Circa 1905. Negativo de cristal al gelatinobromuro. Archivo Histórico del Palacio de Viana, Córdoba.

estereoscópica más como un antropólogo que como un retratista profesional. Se diría que es un viajero al que le sorprende todo, y utiliza su cámara para fotografiar desde una cabra en mitad de una avenida, a la algarabía callejera de una festiva calle de pueblo.

Sin duda, se trata de una amplia producción para la época y, especialmente, para Andalucía, sobre todo en esas pequeñas poblaciones granadinas, donde Rafael realiza sus primeras experiencias fotográficas. Aunque, en este análisis, sorprende la ausencia de algunas localidades importantes de la comunidad autónoma, tanto por su importancia comercial como histórico-monumental, y que, por el contrario, sí aparecen en su repertorio monoscópico: Sevilla, Córdoba y Cádiz. Por el contrario, es sorpresiva y testimonial la aparición de algunas tomas de Madrid, sin duda realizadas en algún viaje de negocios a la capital; o de Gibraltar, en este caso tras embarcar en Cádiz o Algeciras hacia Tánger, ciudad de aprovisionamiento de todo el vestuario y atrezo oriental de las galerías árabes de Señán.

El arcón de los negativos

Pero por qué una edición tan valiosa y de un autor tan comercial como Señán ha pasado desapercibida durante tanto tiempo. Sin duda, las causas que podemos enumerar son múltiples. La primera es empresarial, ya que el fotógrafo aborda esta serie en un momento de gran actividad profesional, porque acaba de independizarse de su anterior socio: Rafael Garzón. Pero además, Rafael se encuentra volcado en la apertura de un nuevo negocio en la ciudad de Córdoba, adonde se trasladan su esposa y sus hijas². Y por último y quizás más decisivo, se encuentra inmerso en la producción de una monumental colección de postales con su fondo andaluz. Un

2 Nicasia Aldanondo Aramburu (San Sebastián 1864-Córdoba 1947), se traslada a Córdoba en 1908 junto con sus dos hijas: María Señán Aldanondo (Granada 1894-Córdoba 1983) y Josefina Señán Aldanondo (Granada 1889-Córdoba 1967). En la ciudad de la Mezquita, Nicasia dirige fotográficamente el estudio familiar hasta el fallecimiento de su esposo, momento en que cierra el estudio granadino y continúa con la casa cordobesa, donde contará con la colaboración de su hija María, quien mantendrá la casa Señán como galería fotográfica árabe hasta la década de 1940.

formato en plena expansión a principios del siglo XX y mucho más popular, por su bajo coste, que una edición estereoscópica. Todas estas circunstancias, creemos que retrasan la comercialización masiva de su archivo fotográfico en tres dimensiones, produciendo solo una pequeña parte de su colección, circunscrita esta, especialmente, a las tomas más comerciales de la ciudad de Granada y de la Alhambra y que debido a su prematuro fallecimiento en 1911 solo llega a producir una modesta edición de las mismas³.

A pesar de ello, hoy contamos con la suerte de conservar el 80% del archivo de negativos de Señán. Un legado que ha llegado a nuestros días casi de forma íntegra gracias al interés de los sucesores de Rafael y a sus actuales depositarios el Archivo Histórico del Palacio de Viana de Córdoba.

Bibliografía

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga : Miramar.

- (2019): *La aventura estereoscópica del editor Alberto Martín*. Málaga. Consulta 2019.08.02. <https://cfrivero.blog/2019/07/08/la-aventura-estereoscopica-del-editor-alberto-martin/>
- (2019): *José Codina y la colección Rellev*. Málaga. Consulta 2019.08.02. <https://cfrivero.blog/2019/07/12/jose-codina-y-la-coleccion-rellev/>

GONZÁLEZ PÉREZ, Antonio J. (2017): *Los Garzón, califas de la fotografía andaluza*. Córdoba: Archivo Municipal de Córdoba.

- (2009): *Postales Andaluzas, Rafael Señán y la fotografía turística*. Córdoba: Fundación Cajasur.

VV.AA. (2011): *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid. Fundación Mapfre.

3 Tras su fallecimiento, su esposa Nicasia y su hija María nunca volvieron a reeditar las series estereoscópicas Señán.

PONENCIA

Aragón en la fotografía estereoscópica de los hermanos Júdez (1860-1876)

Aragón in the stereoscopic photography of Júdez brothers (1860-1876)

José Antonio Hernández Latas¹

Investigador Araid. Universidad de Zaragoza

RESUMEN

A lo largo de estas últimas décadas de investigación en torno al patrimonio fotográfico histórico he tenido la ocasión de publicar diferentes estudios alusivos a la fotografía estereoscópica durante el siglo XIX y primeras décadas del XX, vinculados en su mayor parte al ámbito territorial o geográfico de Aragón. Me refiero en concreto a diferentes monografías y artículos dedicados a la ciudad de Zaragoza, al Monasterio de Piedra, dentro de la misma provincia, o al balneario de Panticosa, en la provincia de Huesca. En todas esas publicaciones los fotógrafos pioneros de la familia Júdez y Ortiz ocuparon un lugar destacado. Y, sin embargo, aquellos estudiosos o coleccionistas interesados en consultar su producción fotográfica en formato estereoscópico no lo han tenido demasiado fácil, ya que las diferentes ediciones se encontraban dispersas, tanto cronológica, como editorialmente hablando, por no mencionar que, mientras algunas disponían de su versión digital, para poder ser descargadas o consultadas *on line*, otras solo conocieron su edición en papel.

Por este motivo, he querido aprovechar la ocasión que propician las actuales III Jornadas y su orientación temática, dedicada a la fotografía estereoscópica o en 3D, durante los siglos XIX y XX, para reunir en uno solo, todos esos textos, documentos e imágenes, alusivos a la producción estereoscópica en Aragón de los hermanos Júdez y Ortiz, nunca antes reunidos. Intentaré respetar en la medida de lo posible el contenido original de los diferentes estudios recopilados, aunque lógicamente el paso del tiempo –de algunas publicaciones han pasado ya más de quince años– aconseja realizar una rigurosa revisión y actualización de aquellos datos que en su día dimos a conocer. Una actualización obligada en el caso del inventario o catálogo de las fotografías estereoscópicas atribuidas a los hermanos Júdez, recuperadas a lo largo de estas décadas atrás. Ya que la incesante labor de nuestras instituciones públicas, pero especialmente de los coleccionistas privados, ha propiciado una creciente recuperación de materiales fotográficos dispersos que siguen todavía aflorando.

Palabras clave: Fotografía, estereoscopia, Aragón, Zaragoza, Monasterio de Piedra, Balneario de Panticosa, Júdez, Montpensier.

ABSTRACT

During these last decades of research into the historical photographic heritage, I have published different studies alluding to stereoscopic photography during the 19th century and the first decades of the 20th, mostly linked to the territorial or geographical area of Aragon. I am referring specifically to different monographs and articles dedicated to the city of Zaragoza, to the Monasterio de Piedra, within the same province, or to the spa of Panticosa, in the province of Huesca. In all these publications, the pioneering photographers of the Júdez y Ortiz family featured prominently. However, those researchers or collectors interested in consulting their photographic production in stereoscopic format found several difficulties, since the different editions were scattered chronologically and editorially speaking, not to mention that while some had their digital version, and could easily be downloaded or consulted online, others were only available in their paper edition.

For this reason, I wanted to take advantage of the occasion of the current III Conference and its thematic orientation, dedicated to stereoscopic or 3D photography, during the 19th and 20th centuries, to bring together in one, all those texts, documents and images, alluding to the stereoscopic production in Aragon of the brothers Júdez and Ortiz, never before reunited. I will try to respect as far as possible the original content of the different studies collected, although logically the passage of time –some publications are from already more than fifteen years ago– advises us to carry out a rigorous review and update of those data that we once gave to know. An obligatory update in the case of the inventory or catalog of the stereoscopic photographs attributed to the Júdez brothers, recovered throughout past decades. Since the incessant work of our public institutions, but especially

1 Miembro del Grupo de Investigación de Referencia, reconocido por el Gobierno de Aragón (2020-2022): Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública.

of private collectors, has led to an increasing recovery of scattered photographic materials that are still emerging.

Keywords: Photography, stereoscopy, Aragon, Zaragoza, Monasterio de Piedra, Balneario de Panticosa, Júdez, Montpensier.

Breves apuntes biográficos sobre el fotógrafo Mariano Júdez y Ortiz (1834-1874)

Antes de entrar en materia, resulta obligado realizar una breve presentación del fotógrafo, origen de una dinastía de fotógrafos establecidos en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XIX. Mariano Júdez y Ortiz regentó desde 1860 en su ciudad natal uno de los gabinetes más importantes y mejor equipados de su época, situado en la céntrica avenida del Coso, aunque con sucesivos cambios de numeración y de local: Coso, 130 (1860), Coso, 18 y 19 (1860-1862), Coso, 35 (1862-1864) y, finalmente, Coso, 33 (1864-1874). En cuanto a su formación, según consta en su publicidad de prensa, recibió lecciones en París de grandes maestros de la fotografía como Nadar, Disderi, Mayer & Pierson, Ken y Bellonq.

Frente al objetivo de su cámara posaron buen número de las personalidades políticas, religiosas, culturales y artísticas de la capital de Aragón. Constituye este conjunto disperso de fotografías una galería de retratos excepcional e insustituible para la memoria histórica de la ciudad de Zaragoza. Destacable fue la buena relación establecida por Júdez con los artistas locales que también formaron parte de dicha galería, entre los que se podría citar a pintores como Bernardino Montañés, Mariano Pescador, Marcelino de Unceta y escultores como Antonio José Palao, cuyas obras de arte también reprodujo en fotografías de diferentes formatos. Precisamente uno de estos artistas, el pintor oscense León Abadías Santolaria, trabajó durante breve tiempo, en 1861, en su gabinete fotográfico como ayudante, encargado de colorear a la aguada y al óleo algunas de las imágenes fotográficas.

Pero, además de su importante labor como retratista, sus series de vistas estereoscópicas y álbumes fotográficos del monasterio de Piedra, tomadas entre 1866 y 1871, le conceden un lugar de privilegio dentro del panorama de



FIG. 1. Mariano Júdez y Ortiz, autorretrato. Gabinete del Coso, 35, 1862-1864. Álbum (I) de Bernardino Montañés. Colección J.A. Hernández Latas, Zaragoza.

la fotografía de paisaje en España. Durante estas visitas al pintoresco paisaje del río Piedra, invitado por su anfitrión, el escritor y político Juan Federico Muntadas, coincidió además con el célebre pintor paisajista belga Carlos de Haes, a quien retrató posteriormente en su gabinete fotográfico zaragozano. Y, junto a estas vistas de paisaje natural, Júdez también transportó su cámara fuera del estudio para realizar un buen número de vistas urbanas de la ciudad de Zaragoza, en diferentes formatos (tarjeta de visita, estereoscópica, tarjeta álbum, etc.).

Participó y fue galardonado con una Medalla de Cobre por sus «fotografías de varias clases» en la Exposición Regional Aragonesa de 1868. Tras su fallecimiento en 1874, su viuda Tomasa Chinar, su hermano Toribio Júdez y el fotógrafo procedente de Pamplona, Anselmo María Coyne, constituyeron la sociedad industrial «Júdez y Coyne» para la explotación de los gabinetes fotográficos anteriormente regentados por el fallecido Júdez. Y, a partir de 1877, por fallecimiento de Toribio Júdez, la sociedad cambió su denominación por la de «Coyne y Compañía, sucesores de Júdez».

La recuperación y conocimiento de su producción fotográfica, en parte dispersa y en parte desaparecida, es una labor paciente en la que llevamos décadas empeñados coleccionistas particulares, instituciones públicas e historiadores, ya que desgraciadamente todos los negativos que se almacenaban en su estudio del Coso, 35 fueron destruidos por un terrible incendio el año 1887, ya en tiempos de su sucesor, el fotógrafo Anselmo Coyne.

Zaragoza en las vistas estereoscópicas de Mariano Júdez

Cuando en el año 2005, en colaboración con las Cortes de Aragón, nos propusimos recuperar la memoria y la obra del pionero de la fotografía Mariano Júdez y Ortiz en forma de exposición y publicación², ya advertí que solo estábamos dando a conocer la punta del iceberg de una producción que se presumía mucho más extensa. El tiempo nos está dando la razón y, aunque bastante disperso, sigue aflorando poco a poco material fotográfico atribuido al gabinete zaragozano de Júdez.

En aquella ocasión, junto a las numerosas tarjetas estereoscópicas dedicadas al Monasterio de Piedra, tan solo pudimos mostrar una vista estereoscópica dedicada a la ciudad de Zaragoza, y conservada, por cierto, en una colección madrileña. Algo más de una década después, superan la docena larga el número de tarjetas estereoscópicas zaragozanas que hemos conseguido catalogar y, sin embargo, seguimos teniendo la certeza de que constituyen tan solo una pequeña parte de una producción mucho mayor. En estas tarjetas estereoscópicas zaragozanas se constata una importante evolución formal, desde lo que parecen unas elaboraciones de tipo más artesanal, a comienzos de la década de 1860, hasta las presentaciones más profesionales o estandarizadas ya entre las décadas de 1860 y 1870, con cartones de color, esquinas redondeadas y hasta el nombre del gabinete litografiado sobre los mismos.

No ha resultado fácil identificar su autoría precisamente en algunas de estas vistas urbanas más primitivas, ya que las tarjetas estereoscópicas carecían de inscripciones manuscritas o firmas identificativas de la misma. Por ello, hemos tenido que recurrir a su cotejo con otras vistas conservadas en el formato tarjeta de visita (*carte de visite*), lo que nos ha permitido confirmar, con toda fiabilidad, su autoría. Y, es que, uno de los aspectos de interés en cuanto al proceder habitual de estos primeros fotógrafos, y particularmente en el caso de Mariano Júdez, era la utilización de la cámara fotográfica estereoscópica, tanto para la toma de vistas

2 J.A. Hernández Latas (comisario): *El gabinete de Mariano Júdez y Ortiz (1856-1874). Pionero de la fotografía en Zaragoza*, Cortes de Aragón, Zaragoza, 2005.



FIG. 2. Plaza de la Constitución y vista de los estudios de Júdez y Álvarez. Mariano Júdez, ca. 1864. Colección Francisco Palá, Madrid.

individualizadas en formato CDV (*carte de visite* o tarjeta de visita), como para la de tarjetas estereoscópicas. De modo que es relativamente frecuente encontrarnos la misma toma o, mejor dicho, el mismo punto de vista urbano protagonizando, indistintamente, una o dos tarjetas de visita y una misma tarjeta estereoscópica. Así sucede, por ejemplo, en el caso de la vista de la *Fuente de Neptuno en la Plaza de la Constitución* (ca. 1864). Como tuve ocasión de desarrollar recientemente en una comunicación alusiva a la versatilidad de la cámara estereoscópica (o de doble objetivo)³, en el caso de Júdez no cabe pensar en una mayor economía de medios. Con tan solo un disparo de la cámara estereoscópica, el fotógrafo era capaz de generar dos vistas individualizadas (una por cada uno de los objetivos de la cámara), que comercializará en formato CDV y, además, una tarjeta estereoscópica. Es decir, un solo disparo –y una sola placa–, era capaz de generar hasta tres imágenes sutilmente distintas.

En cuanto a su iconografía, en las fotografías de Júdez recobra vida ante nuestros ojos aquella Zaragoza decimonónica desaparecida, con el río Huerva serpenteando en torno a la plaza de Santa Engracia (hoy plaza de Aragón), en la que recién se había inaugurado el Monumento a Pignatelli (1859). El moderno bulevar de Independencia, la torre Nueva rematada por su esbelto chapitel todavía en pie y, por contra, la torre de la Seo entonces andamiada y a la espera de la restitución del suyo, perdido tras el incendio de 1850. Y, por último, la basílica del Pilar con tan solo un modesto campanario, todavía sin torres, que comenzaba a erigir su cúpula mayor.

Pero entre estas tarjetas estereoscópicas hay una de la que tenía noticia desde hacía años, y cuya recuperación ha resultado especialmente grata, puesto que en ella podemos descubrir, por vez primera, con toda nitidez la ubicación del que fue tercer estudio o gabinete de Mariano Júdez, situado en el ático del edificio del Coso, nº 33 y coronado por el cartel: "JÚDEZ FOTÓGRAFO". Se trata de una vista de la plaza de la Constitución, presidida por la Fuente

3 J.A. Hernández Latas: «The photographic cabinet of Mariano Júdez y Ortiz (1856-1874) and the versatility of the stereoscopic camera», *International Journal Stereo & Immersive Media*, Vol. 2, Issue 2, Universidade Lusofona, Lisbon, December 2018, published. 2019/06/18.

de Neptuno o de la Princesa, en la que los edificios del Coso actúan como telón de fondo. Además del estudio de Júdez, la imagen nos permite ver también el contiguo estudio o gabinete del fotógrafo Santos Álvarez Serra, responsable del establecimiento «FOTOGRAFÍA DE ÁLVAREZ» (también conocido como «Fotografía Zaragozana de Álvarez»), que regentó en el ático del Coso, nº 35, entre 1864 y 1869.

Hasta la fecha hemos recopilado cerca de una treintena de vistas de Zaragoza en formato tarjeta de visita o CDV, cada una de ellas diferente del resto, tomadas por Mariano Júdez. Así pues, conociendo el *modus operandi* del fotógrafo zaragozano, es previsible que las vistas urbanas en formato estereoscópico alcanzasen también cifras similares. Sin embargo, como digo, por el momento, solo hemos podido recuperar poco más de una docena de las mismas. Confiamos en que el paso del tiempo nos depare nuevas y gratas sorpresas en este sentido.

Entre tanto, esta es la relación e inventario provisional de tarjetas estereoscópicas sobre la ciudad de Zaragoza⁴, atribuidas a Mariano Júdez, datadas entre 1860 y 1874:

- (1) Vista del Río Huerva, junto a la plaza de Santa Engracia (actual Plaza de Aragón)
- (2) La torre de la Seo sin chapitel, el puente de Piedra y el Ebro, desde el Arrabal
- (3) Paseo de la Independencia
- (4) Plaza de la Constitución (gabinetes de M. Júdez y S. Álvarez)
- (5) Monumento a Pignatelli, plaza de Santa Engracia
- (6) Fuente de Neptuno, plaza de la Constitución
- (7) Fuente de Neptuno, plaza de la Constitución y paseo de la Independencia
- (8) Vista de la Torre Nueva entre los tejados de la ciudad –dos versiones diferentes–
- (9) Puente de Piedra y basílica del Pilar, con la cúpula mayor en construcción.
- (10) Torre y cimborrio de la Seo, entre los tejados de la ciudad –dos versiones diferentes–
- (11) Exterior de la puerta del Duque de la Victoria e iglesia de San Miguel
- (12) Vista de la plaza de San Miguel y puerta del Duque de la Victoria
- (13) Vista del Coso, en dirección a la Plaza de la Constitución

Mariano Júdez y Ortiz en el Monasterio de Piedra, 1866 y 1871

En el conjunto de la obra fotográfica conocida de Mariano Júdez hay un grupo que destaca sobremanera por su gran calidad y por la relativa difusión que llegó a alcanzar en su época, se trata del conjunto de vistas de los pintorescos paisajes, cascadas y piscifactorías del monasterio de Piedra⁵, en la provincia de Zaragoza. El fotógrafo zaragozano debió seguramente ser consciente del extraordinario potencial turístico del desamortizado conjunto monástico y su entorno paisajístico. Así, confeccionó con las fotografías de sus viajes o estancias en Piedra, hasta tres formatos diferentes de álbumes y una serie de vistas estereoscópicas que alcanzó una gran difusión.

El monasterio cisterciense de Piedra, tras su desamortización y exclaustación en 1835, fue adquirido en subasta pública por el industrial barcelonés Pablo Muntadas Campeny en

4 Diez de las trece vistas estereoscópicas relacionadas fueron expuestas y reproducidas en el catálogo de la exposición *Zaragoza estereoscópica. Fotografía profesional y comercial (1850-1970)*, Universidad de Zaragoza, 2016 (pp. 34-40).

5 El presente apartado reproduce, en parte, el contenido de los textos publicados respectivamente en el catálogo de la exposición *El gabinete de Mariano Júdez y Ortiz (1856-1874), pionero de la fotografía en Zaragoza* (Cortes de Aragón, 2005; pp. 29 a 33) y en el capítulo «El monasterio de Piedra y los orígenes de la fotografía de paisaje en España» del libro *Arte del siglo XIX*, coordinado por M^a Carmen Lacarra, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, 2013, pp. 81-119.

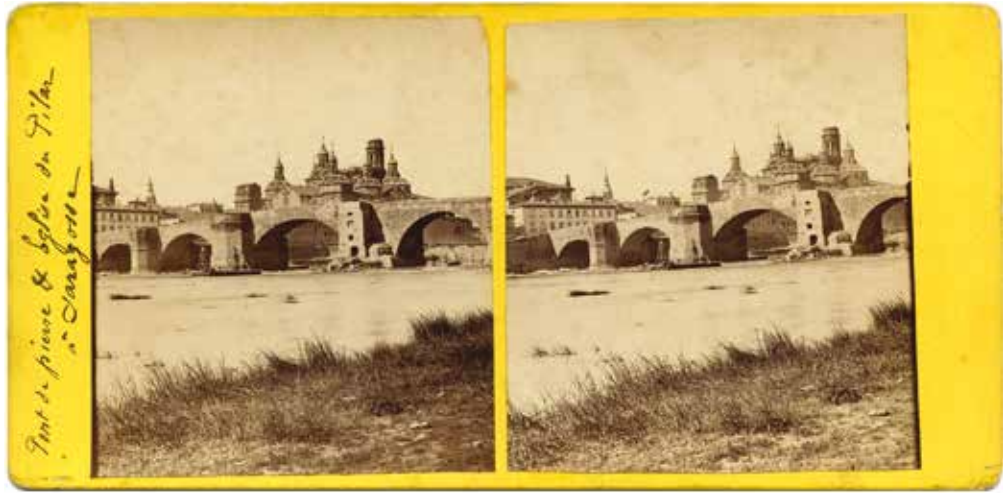


FIG. 3. Puente de Piedra y basílica del Pilar, con su cúpula mayor en construcción. Mariano Júdez, 1866. Colección Francisco Palá, Madrid.



FIG. 4 Puente de Piedra y basílica del Pilar, con su cúpula mayor en construcción. Formato tarjeta de visita (cdv). Mariano Júdez, 1866. Colección Boisset-Ibáñez, Zaragoza.

1849, por la ya entonces muy respetable cifra de 1.250.000 reales de vellón⁶. Pero será, su hijo Juan Federico Muntadas Jornet (Barcelona, 1826-1912) quien, con la ayuda cómplice de su mujer Carmen Muntadas Mariñosa (+1910), dio a conocer la belleza natural del río Piedra a través de sus escritos⁷ y, especialmente, acogiendo sucesivamente en su residencia, durante la temporada estival, a un selecto grupo de artistas, literatos y personalidades de la cultura española, e incluso europea de su tiempo, que indefectiblemente caían seducidos por

- 6 Sobre la historia y gestión del Monasterio de Piedra, desde su desamortización hasta la década de 1970, resulta imprescindible la consulta del libro de MUNTADAS NAGEL, Elvira y MUNTADAS-PRIM, Luis: *Recuerdos y hechos sucedidos en el ex-Monasterio de Piedra, desde que este pasó a propiedad privada, hacia 1840*, Romagraf, Barcelona, 1970.
- 7 MUNTADAS JORNET, Juan Federico: *El Monasterio de Piedra. Su historia y descripción, sus valles, cascadas, grutas y leyendas monásticas*, Madrid, 1871.

el sublime encanto de la gran gruta de la Cola de Caballo o por las pintorescas y cadenciosas cascadas del río Piedra.

Un oasis, todo un impensable vergel, dentro del territorio de la provincia de Zaragoza, que Juan Federico Muntadas se encargó de poner en valor, transformando a lo largo de la década de 1860 las viejas celdas del recinto monástico en una hospedería, que permanecía abierta al público desde la Semana Santa hasta pasadas las fiestas del Pilar en octubre. Pero, además, a su enorme inquietud también se debió la creación, en torno a 1850, de la que sería primera piscifactoría (truchas y cangrejos, más tarde salmones) establecida en España, a imagen de las que se estaban instalando por aquellos años en Alemania, Francia y Suiza.

La historiografía reciente había tratado de establecer una cronología aproximada de estas vistas fotográficas de Júdez, datándolas entre las distantes décadas de 1860 y de 1880. Sin embargo, hasta el presente estudio, no se había dispuesto de argumentos documentales de peso que permitieran ofrecer una mayor precisión cronológica. Gracias a la gentileza de Carlos Muntadas-Prim Aud'hui, pude consultar los libros o álbumes compuestos por las firmas y dedicatorias realizadas por los visitantes del monasterio, sólo reproducidos en parte, en diferentes publicaciones. Por fortuna, junto a las ya conocidas firmas de los fotógrafos Pedro Martínez Hebert (29 de julio de 1861) y Jean Laurent (1 de agosto de 1862), encontramos también las firmas del fotógrafo zaragozano.

Dentro de la nómina de los primeros fotógrafos profesionales que recalaron en el Monasterio de Piedra, sin duda, hay un fotógrafo que estableció una relación de tipo personal con el paisaje del cenobio, a juzgar por las numerosas copias fotográficas que han sobrevivido hoy en día en instituciones públicas y colecciones privadas y a la vista de la diversidad de formatos comercializados (álbumes, estereoscopías y tarjetas de visita), ese fue el zaragozano Mariano Júdez y Ortiz.

El fotógrafo zaragozano debió trabar amistad con la familia propietaria del Monasterio, los Muntadas, en la capital del Ebro, ya que tuvo ocasión de fotografiar a distintos miembros de su familia prácticamente desde los primeros años de establecimiento de su gabinete fotográfico, ubicado en el ático del Coso núms. 18 y 19. Allí realizó uno de los retratos más antiguos que conservamos, realizado hacia 1860, del grupo formado por Jaime Muntadas Campeny (Igalada, 1802 - Zaragoza, 1899), quien llegaría a ser alcalde de Zaragoza entre 1856 y 1858, junto a sus hijos Jaime y Carmen. Los mismos protagonistas, padre e hija, que de nuevo Júdez retratará en formato tarjeta de visita o «carte de visite», entre 1864 y 1868, ya en su nuevo estudio zaragozano del Coso nº 33. Pero, todavía poco después de su primera visita documentada al Monasterio de Piedra (1866), Júdez tuvo la oportunidad de realizar dos magníficos retratos individualizados, en formato «tarjeta álbum», a cada uno de los miembros del matrimonio integrado por Juan Federico Muntadas y Carmen Muntadas Mariñosa, justo en el momento en que ella estaba embarazada de su tercer hijo, hacia 1868.

Por fortuna, como también sucediera en los casos de Martínez Hebert y Jean Laurent, las páginas del primero de los álbumes de visita de amigos y conocidos del propietario, correspondiente a los años 1861-1889, guardan memoria de las diferentes visitas al monasterio de Mariano Júdez y Ortiz. La primera de ellas, con fecha de 20 de abril de 1866, tan solo constata su presencia en un grupo integrado por tres visitantes: Mariano Vidal, José Unceta y el propio fotógrafo, Mariano Júdez. Tal vez fue esta tan solo una primera toma de contacto con el monasterio, que le permitiría planificar los futuros recorridos, materiales y logística necesarios para llevar a cabo su trabajo en sucesivas visitas. Puesto que tan solo tres meses después, con fecha de 26 de julio de 1866, estampaba su firma y rúbrica de nuevo en el mismo libro de



FIG. 5. Vista de la Torre Nueva entre los tejados de la ciudad. Mariano Júdez, ca. 1864. Colección J.A. Hernández Latas, Zaragoza.

visitas, aunque en esta ocasión lo haría en solitario. Y todavía existe constancia entre las páginas de este álbum de visitas de una tercera y última estancia, registrada con fecha de 25 de julio de 1871, en la que el propio fotógrafo exclama: «Una vez más... ¡oh qué dicha! / M^o Júdez / Piedra, 25 julio 1871».

Si nos fijamos con detenimiento en la página en la que se recoge la fecha de su segunda visita, el 26 de julio de 1866, descubrimos que la firma y dedicatoria que preceden a la del fotógrafo zaragozano corresponden nada menos que al célebre pintor Carlos de Haes, que abandonaría el monasterio tan solo unos días antes que Júdez, con fecha de 19 de julio de 1866: «Con nuevo placer he vuelto, con nuevo placer me despido / Ch. de Haes». Este hecho sugiere que ambos, pintor y fotógrafo, pudieron coincidir durante algunos días del mes de julio entre los pintorescos rincones del monasterio. Pero esta afirmación no pasaría de ser una mera especulación si no fuera porque conocemos, además, dos retratos fotográficos de Carlos de Haes en formato tarjeta de visita, realizados por Júdez en su gabinete del Coso, n^o 33.

Carlos de Haes (1826-1898) fue uno de los paisajistas más importantes del siglo XIX español y, durante algunos años, se convirtió en asiduo visitante del monasterio. Sus sucesivas estancias comenzaron en el año 1856 y se prolongaron, al menos, hasta 1883⁸. Años durante los cuales se consolidó una gran relación de amistad entre el pintor y el matrimonio Muntadas, de lo que dan testimonio no solo los paisajes pictóricos concebidos por Haes, sino algún que otro retrato fotográfico del pintor conservado todavía hoy en el archivo del legado familiar Muntadas.

En cuanto al testimonio autógrafo de la tercera de las visitas o estancias de Júdez, en el verano del año 1871, en la misma página en la que encontramos la rúbrica de Mariano Júdez aparecen estampadas las de los escritores Ramón de Campoamor (1817-1901) y Juan Eugenio de Hartzenbuch (1806-1880), y ya junto a la de Júdez, la del que intuimos sería su pro-

8 Ver RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (comisario): *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Ibercaja, Zaragoza, 1996.

pio notario –e intuimos que amigo– Basilio Campo Vidal y su esposa Vicenta, quienes dejaron Piedra el 25 de julio de 1871.

Mariano Júdez y Ortiz, que regentaba sin lugar a dudas el gabinete fotográfico más importante y mejor equipado de la ciudad y uno de los más notables de la España de su tiempo, era un fotógrafo emprendedor, bien considerado en los ámbitos sociales y artísticos de la ciudad, de lo que dan testimonio sus galerías de retratos de personalidades locales, que hemos podido ir dando a conocer estos años atrás. Desde el año de su primera visita al monasterio, 1866 y hasta la fecha de su prematuro fallecimiento, el año de 1874, Júdez le dedicó una intensa actividad fotográfica y comercial con la intención de divulgar sus fotogénicos paisajes. Así pues, contando con la complicidad de la familia Muntadas, llevó a cabo un notable despliegue de medios para elaborar diferentes series de fotografías estereoscópicas, tarjetas de visita y álbumes de diferentes formatos. Son numerosos los testimonios de dichos trabajos que han llegado hasta nuestros días, lo que da idea de la enorme popularidad que dichas series y álbumes llegaron a alcanzar en su tiempo.

A diferencia del trabajo que había llevado a cabo Laurent⁹ en 1862, Júdez, tan solo cuatro años más tarde realizó un recorrido mucho más exhaustivo del monasterio y de su entorno, fotografiando incluso las cascadas más alejadas del recinto amurallado, como son las del Vado y las Requiñadas. También le prestó una especial atención a las pesqueras de salmones y truchas, que el fotógrafo francés no consideró, e incluso, y aquí vemos la mano de los propietarios, realizó una vista de interior en la que se ven las celdas o habitaciones de la Hospedería. Precisamente la presencia, una vez más, de algunos de los miembros de la familia Muntadas, protagonizando las diferentes series de fotografías es uno de los rasgos en los que coinciden ambos fotógrafos, Laurent y Júdez. Desgraciadamente no disponemos de datos que nos orienten acerca del carromato o artilugio que el fotógrafo zaragozano utilizaría para trasladar sus artefactos fotográficos entre los caminos y pronunciados desniveles de la finca, pero intuimos que no diferiría mucho del ingeniado por Laurent¹⁰. Sea como fuere, tampoco Júdez pudo superar el desafío que suponía fotografiar el interior de la Gran Gruta (cuyo acceso fue abierto en abril de 1860), debido a sus conocidas dificultades de acceso y a su escasa luminosidad.

A lo largo de estos años de investigación he ido encontrando, tanto en instituciones y colecciones públicas, como en colecciones privadas, numerosos testimonios de las campañas fotográficas llevadas a cabo por Júdez en el monasterio de Piedra. Puedo citar más de 15 álbumes, en sus diferentes formatos, grande, mediano y pequeño (asimilables a los estándares actuales Din-A3, Din-A4 y cuartilla, aproximadamente) y un número superior a ochenta tarjetas estereoscópicas, con algunas diferencias, que a continuación especificaré. Por el contrario, tan solo he hallado una copia en el formato tarjeta de visita, correspondiente a la Cascada Iris, aunque su presencia invita a pensar en la comercialización de toda una serie imágenes en dicho formato.

Con respecto a las vistas estereoscópicas, por el momento he identificado hasta 27 puntos de vista o escenarios capturados, con una, dos o, en ocasiones, hasta tres versiones diferentes de cada uno de ellos. Además, se constata la evolución cronológica de las series según las

9 Sobre las estancias y fotografías de Laurent en el Monasterio de Piedra, ver (Hernández Latas, J.A., 2013). Y, sobre la relación de Jean Laurent con Aragón, ver el exhaustivo inventario de sus fotografías elaborado por Ricardo Centellas y Carlos Teixidor, dentro del catálogo de la exposición: *J. Laurent y Cia. en Aragón. Fotografías 1861-1877*, comisariada por A. Romero y el propio R. Centellas, Diputación de Zaragoza, 1997

10 Ver imágenes del carro-laboratorio de la casa Laurent & Cia, reconstruido y expuesto en la muestra *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*, R.A.B.S.F., Madrid, 2018.



FIG. 6. Guardas del álbum *Vistas del Monasterio de Piedra*, propiedad de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier. Formato tarjeta de visita. Colección del autor.

tonalidades de la tarjeta estereoscópica, desde el color crema, amarillo y verde azulado, en las más primitivas, hasta el naranja, amarillo y rojizo, en las últimas. Siguiendo las indicaciones sugeridas por uno de los mayores expertos en el ámbito de la estereoscopía, William C. Darrah¹¹, ubicaríamos en ese conjunto de vistas estereoscópicas como las primeras, aquellas tarjetas con las esquinas sin redondear, sin inscripciones litografiadas en los laterales (será habitual la inscripción «M^o Júdez / Zaragoza, Coso, 33», posteriormente), y en el reverso, la descripción manuscrita a tinta. Y, por el contrario, situaríamos más cerca de esa segunda visita de 1871 aquellas tarjetas con las esquinas redondeadas, con inscripciones litografiadas en los laterales y en cuyo reverso encontremos etiquetas adheridas con el título en letra impresa.

Refuerza esta hipótesis acerca de la cronología de las diferentes series de tarjetas estereoscópicas realizadas por Júdez el hecho de que algunos de los miembros de la familia Muntadas, con especial reiteración en la persona de Jaime Muntadas Campeny, padre de Carmen Muntadas Mariñosa y suegro de Juan Federico Muntadas, aparecen en estas consideradas primeras series estereoscópicas próximas cronológicamente a la visita de 1866, mientras que en las series más modernas (1871), los escenarios permanecen huérfanos de la presencia humana.

Pero no quisiera concluir esta mirada al trabajo fotográfico de Mariano Júdez en el monasterio de Piedra, sin concederles el protagonismo que merecen a sus álbumes en los diferentes formatos. Se trata de una serie de álbumes de confección artesanal, con cubiertas repujadas en piel y letras doradas en la cubierta, que albergan 12 fotografías, en el caso de los álbumes grandes y medianos, y hasta 20 fotografías (también los hay con 18 y 19 láminas), los pequeños. La delicadeza y buen gusto del fotógrafo zaragozano llegó hasta el punto de diseñar unas orlas rústicas para los álbumes medianos y pequeños, litografiadas en tinta roja, inspira-

11 DARRAH, William C.: *The world of stereographs*, Land Yacht Press, Nashville, Tennessee, 1997 (1^o ed. 1977).



FIG. 7. Baño de Diana, con la presencia de Jaime Muntadas Campeny. Tarjeta estereoscópica. Mariano Júdez, ca. 1866. Colección Antonio Arguás, Zaragoza.

das en los troncos y leños claveteados que, para protección de los visitantes, flanquean los caminos y paseadores del recinto. Pero donde Júdez muestra su mayor destreza como fotógrafo es en el formato grande, sus imágenes están a la altura de los trabajos realizados en este género por los mejores fotógrafos coetáneos.

Recientemente he tenido la fortuna de adquirir uno de los álbumes del Monasterio de Piedra, que fue en su día propiedad de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier¹². La particularidad de este álbum, con respecto al resto de álbumes conservados, es que su formato asimilable a una tarjeta de visita (CDV), se corresponde con las placas estereoscópicas originales que dieron lugar a las tarjetas estereoscópicas de



FIG. 8. Baño de Diana, con la presencia de Jaime Muntadas Campeny. Álbum de Vistas del Monasterio de Piedra, propiedad de Antonio de Orleans. Mariano Júdez, ca. 1866. Colección del autor.

12 En la colección del fotohistoriador Juan Antonio Fernández Rivero, en Málaga, se conserva otro de los lujosos álbumes que fueron propiedad del Duque de Montpensier, en este caso en formato grande y doce fotografías. Pero el mecenas y coleccionista que fue Antonio de Orleans todavía tuvo en su biblioteca un tercer álbum de *Vistas del Monasterio de Piedra*, que consta de 14 fotografías, y que se conserva actualmente en la Fundación Infantes Duques de Montpensier, San Lúcar de Barrameda (Cádiz). Ver Sánchez Gómez, C. y Piñar Samos, J.: «La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier (1847-1890)», en *Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, IFC, Zaragoza, 2019, pp. 104-131.

la primera serie datada hacia 1866, en cuyas imágenes la familia Muntadas adquirió un gran protagonismo.

El álbum, de cubiertas repujadas en cuero marrón, lleva en la portada interior el título impreso sobre un papel: «Vistas del Monasterio de Piedra / Situado a 17 kilómetros de Alhama / Camino de Madrid / La Hospedería está al cargo de / Mr. Zopetti / Servicio diario de carruajes para dicho punto en Alhama». Y en las guardas conserva el exlibris de Antonio de Orleans. A pesar de no estar numeradas, su ordenación dentro del álbum y el título de cada una de sus veinte albúminas –en perfecto estado de conservación–, se constituye en la referencia más fiable a la hora de describir esta primera serie de tarjetas estereoscópicas, correspondiente a las visitas del fotógrafo en el año 1866:

- (1) Torre de entrada
- (2) Cascada de los Fresnos altos (El Cañar)
- (3) Cascada La Sombría
- (4) Baño de Diana
- (5) Torrente de los Mirlos
- (6) Gruta del Artista
- (7) Cascada La Caprichosa
- (8) Cascada Trinidad
- (9) El Parque
- (10) Cascada El Iris
- (11) Subida al Parque
- (12) La Olmeda
- (13) Gruta negra
- (14) Cascada Cola de Caballo
- (15) Embriogenia y Viveros
- (16) Pesquera de los Salmones
- (17) Pesquera de las grandes Truchas
- (18) Vista general
- (19) Cascada de las Requixadas
- (20) Cascada del Vado

Como apunte literario de cierre del presente apartado, cabe recordar que entre los afortunados poseedores de uno de estos álbumes de vistas del Monasterio figuró el joven Santiago Ramón y Cajal. Según narra el ilustre científico en sus memorias, durante sus años de estudiante de Medicina en Zaragoza rondaba la calle de una bella joven, conocida con el sobrenombre de la "Venus de Milo", a la que obsequió con una de sus más preciadas posesiones, el álbum fotográfico del monasterio de Piedra. La joven nunca llegó a saber quién fue su generoso admirador, ya que Ramón y Cajal envió el álbum sin remite ni dedicatoria alguna:

Mi pasión –si tal puede llamarse aquel singular estado sentimental– se satisfacía plenamente mirándola en el balcón o en la calle, o contemplando cierta fotografía que mediante soborno me procuró un aprendiz del establecimiento fotográfico de Júdez.

[...] Habiéndola oído celebrar las bellezas del Monasterio de Piedra, le remití por correo un precioso álbum de fotografías de aquel admirable lugar, álbum que yo guardaba como un tesoro inestimable. Ni siquiera tuve el valor de dedicarle el obsequio¹³.

13 RAMÓN Y CAJAL, Santiago: *Recuerdos de mi vida: Mi infancia y juventud*, 1ª ed., Madrid, 1901.

Torobio Júdez y Ortiz en el balneario de Panticosa, 1874-1876

El influjo benéfico de las aguas del balneario de Panticosa, nitrogenadas o azoadas en el caso de las Fuentes del Hígado y Herpes, sulfuro-sódicas en el caso de la llamada Fuente del Estómago, así como el aire límpido y el sublime paisaje de las cumbres pirenaicas hicieron del balneario de Panticosa, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, lugar de encuentro de algunas de las más notables personalidades del país.

El balneario de Panticosa¹⁴, tomó carta de naturaleza a partir del año 1826 en que el monarca Fernando VII, por Real Orden concedió la explotación de los baños de Panticosa, a Nicolás Guallart, un rico hacendado de Búbal (Huesca). Desde 1854 y a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la gestión del balneario correría a cargo de la Sociedad «Guallart y Cía. S.A.», a la que se incorporarán paulatinamente algunos importantes inversores zaragozanos, como las familias, Rocatallada, Esponera, Castellano, etc.

Pero fue sobre todo la expansión nacional de las líneas del ferrocarril, especialmente con su llegada a Huesca en 1864 (y posteriormente, con su prolongación en 1893 hasta Sabiñánigo), lo que verdaderamente incrementó el número de bañistas del establecimiento, procedentes, no solo de Madrid, sino incluso del sur de la península. Consolidando el balneario de Panticosa y su entorno paisajístico, como uno de los centros de ocio y salud de referencia nacional.

Tal vez fue el éxito de las fotografías del Monasterio de Piedra, comercializadas en álbumes de hasta tres tamaños diferentes, y en formatos «tarjeta de visita» y tarjeta estereoscópica, lo que pudo animar al gabinete del zaragozano Mariano Júdez y Ortiz a planificar un viaje hasta el balneario de Panticosa y realizar un reportaje fotográfico del concurrido establecimiento balneario y su excepcional entorno paisajístico.

Sin embargo, en 1874, un imprevisto y fulminante ataque al corazón, puso fin prematuramente a la prometedora carrera de uno de los pioneros de la fotografía zaragozana, Mariano Júdez y Ortiz. De inmediato, su viuda Tomasa Chinar buscó la ayuda de un experimentado fotógrafo procedente de Pamplona, Anselmo Coyne Barreras y de su cuñado, Toribio Júdez y Ortiz, hermano menor del fallecido. Y, tan solo un mes más tarde (23 de marzo de 1874), entre los tres y ante notario constituyeron la Sociedad Industrial «Júdez y Coyne», para la explotación del gabinete, ubicado en el Coso, nº 33.

Queremos pensar que el joven Toribio Júdez, que contaba 26 años en el momento de constituirse la sociedad Júdez y Coyne, se había formado en el gabinete fotográfico de su hermano como aprendiz o ayudante. Puesto que, ese mismo verano del año 1874, será Toribio Júdez y Ortiz y no Anselmo Coyne, quien viaje hasta el balneario de Panticosa para realizar estas tomas fotográficas. Esa primera estancia le detuvo en el establecimiento prácticamente por espacio de un mes, ya que se inició el 18 de julio y concluyó el 21 de agosto. No sabemos cuál fue el alcance del trabajo efectuado durante esa primera estancia en el balneario, pero lo que sí sabemos es que hubo de retornar los sucesivos veranos de 1875 (13 a 31 de julio) y de 1876 (15 de julio a 2 de agosto), aunque ya con estancias quincenales¹⁵.

14 Sobre la historia del balneario de Panticosa, ver MONSERRAT ZAPATER, O. (1998): *El balneario de Panticosa (1826-1936)*, Gobierno de Aragón, Zaragoza. Y para una aproximación a su iconografía histórica, consultar BIARGE, F. (1998): *Balneario de Panticosa (La época dorada). Fotografías 1885-1950*, Diputación de Huesca.

15 Durante los años 2013 y 2014 pude acceder a la consulta de los Libros de registro de Huéspedes del Balneario de Panticosa, gracias a las facilidades ofrecidas por su entonces director José María Teixidor. En dichos libros y sus correspondientes índices onomásticos pude constatar la presencia de Toribio Júdez y Ortiz (1874, 1875 y 1876) y de los fotógrafos profesionales Charles Clifford y señora (1859 y 1860), Jean Laurent, señora e hija (1861, 1862 y 1867), Manuel Hortet y Molada (1877, 1878, 1879 y 1880); también del amateur Santiago Ramón y



FIG. 9. Vista del balneario de Panticosa desde el Ibón. Toribio Júdez y Ortiz, 1874-1876. Colección Antonio Arguas, Zaragoza.

Al margen de sus estancias en el balneario pirenaico y este trabajo fotográfico, prácticamente son inexistentes las noticias que hemos podido rescatar acerca del joven fotógrafo Toribio Júdez. Tan solo, a través del coleccionista e investigador Francisco Ruiz Pérez, he sabido de la existencia y puesta a la venta en la página web de Todocolección, de una tarjeta de visita fotográfica, con el retrato del arzobispo de Zaragoza, Manuel García Gil, en cuyo reverso, se conservaba la siguiente inscripción manuscrita, firmada y dedicada por Toribio a una de sus cuñadas:

Apreciable cuñada
el arzobispo te envió
para que te eche bendición
cuando tengas frío.

Tu cuñado [sic.] Toribio Júdez
Zaragoza
1867

Aunque la ambigüedad del ripio podría dar lugar a diferentes interpretaciones, por la relación de parentesco familiar existente entre el autor de la rima y la destinataria, me inclino a pensar más bien que se trata de una muestra de afecto y deseos de pronta recuperación por una posible afección catarral o «enfriamiento» que afectase eventualmente a su cuñada. Y, aunque la presumible confianza del trabajo diario, codo con codo, en el gabinete fotográfico, junto a



FIG. 10 Reverso con dedicatoria manuscrita por Toribio Júdez. Gabinete de Mariano Júdez, Coso, 33, 1867. Paradero desconocido, vendido en Todocolección (23/08/2017).

Cajal (1877). Todo ello puede consultarse con algo más de detalle en el estudio HERNÁNDEZ LATAS, J.A. (2016): «Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): De Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero (1915)», *Argensola*, 125, pp. 90 a 131.



FIG. 11. Panorama del balneario y vista del arroyo Argualas, desde la fuente del Hígado. Toribio Júdez y Ortiz, 1874-1876. Colección Antonio Arguas, Zaragoza.

su hermano mayor, Mariano, y su mujer, Tomasa Chinar, nos invita a pensar precisamente en ella como destinataria de la tarjeta fotográfica y dedicatoria, no podemos asegurarlo con rotundidad. Y es que, hay que recordar que, el joven aprendiz de fotógrafo tenía otras dos cuñadas más, las esposas de sus hermanos Hilario y Joaquín, de nombres Cayetana Luis y Clara Buisán, respectivamente.

Sea como fuere, el caso es que, como ya sucediera con el malogrado Mariano Júdez, apenas tres años más tarde, en 1877, la muerte sorprendería también prematuramente a su hermano menor, Toribio, el mismo día que cumplía sus 29 años, no sin antes haberle permitido culminar la serie de fotografías a la albúmina del balneario de Panticosa que será comercializada bajo la denominación de la nueva sociedad «Júdez y Coyne» y previo acuerdo con la dirección de la empresa «Baños de Panticosa». Toribio que, según consta en la documentación del archivo del Cementerio de Torrero¹⁶, había fallecido en su domicilio zaragozano del número 19 de la calle Cuatro de Agosto, dejaba viuda a Vicenta Lafiguera y Bonal, aunque no descendencia.

Dispersas entre las colecciones de la Fototeca de Huesca (DPH) y en las particulares de Antonio Arguas (Zaragoza) y Fernández-Barredo (Madrid), hemos conseguido localizar un total de cinco tarjetas estereoscópicas, de las cuales, dos muestran el mismo punto de vista, aunque a partir de negativos ligeramente diferentes. Además, hay que recordar que el historiador Romero Santamaría, hace algunos años, dio a conocer dos fotografías más, pertenecientes a dicha serie, en esta ocasión en formato tarjeta de visita en su trabajo «L'arrivé des premiers photographes dans les Pyrénées espagnoles» (1998). Esta es la relación de vistas del balneario de Panticosa, tanto en formato estereoscópico como en formato tarjeta de visita, atribuidas a Toribio Júdez, que hemos podido catalogar hasta la fecha:

- (1) Vista del establecimiento balneario de Panticosa desde el Ibón
- (2) Panorama del balneario y vista del arroyo Argualas, desde la fuente del Hígado

16 Archivo del Cementerio de Torrero de Zaragoza, Arbitrio de nichos y sepulturas, Libro 9, Talón nº 482.

(3) Vista de la casa de Inhalaciones (también llamada casa del Reloj) –al menos dos versiones distintas–

(4) Puerto de El Escalar (carretera de ascenso al balneario)

A pesar del esfuerzo en tratar de reunir un material tan disperso, el número de tarjetas fotográficas recuperadas hasta la fecha de esta serie resulta exiguo en comparación con las series del Monasterio de Piedra comercializadas previamente (más de una veintena de puntos de vista diferentes). Confiemos en que el presente y sucesivos estudios hagan aflorar la totalidad de esta serie en sus diferentes formatos y nos permita conocer y valorar en su justa medida el único trabajo conocido hasta la fecha del malogrado fotógrafo Toribio Júdez y Ortiz.

Bibliografía

- DARRAH, W.C. (1997): *The world of stereographs*, Land Yacht Press, Nashville, Tennessee, 1º ed. 1977.
- BIARGE, F. (1998): *Balneario de Panticosa (La época dorada)*. Fotografías 1885-1950, Diputación de Huesca.
- HERNÁNDEZ LATAS, J.A. (2005): *El gabinete fotográfico de Mariano Júdez (1856-1874)*. Pionero de la fotografía en Zaragoza, Zaragoza: Cortes de Aragón.
- (2013): «El monasterio de Piedra y los orígenes de la fotografía de paisaje en España», en *Arte del siglo XIX*, M^º Carmen Lacarra (coord.), Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), pp. 81-119.
 - (2016): «Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): De Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero (1915)», *Argensola*, 125. ISSN 0518-4088, 2445-0561, pp. 90 a 131.
 - (2016): *Zaragoza estereoscópica. Fotografía profesional y comercial (1850-1970)*, Vicerrectorado de Actividades Culturales, Universidad de Zaragoza.
 - (2018): «El pionero de la fotografía en Zaragoza Mariano Júdez y Ortiz (1834-1874): nuevas aportaciones documentales y familiares», *Revista AACA Digital* (Asociación Aragonesa de Críticos de Arte), n^º 43, Sección: Investigación, junio de 2018, ISSN 1988-5180.
 - (2018): «The photographic cabinet of Mariano Júdez y Ortiz (1856-1874) and the versatility of the stereoscopic camera», *International Journal Stereo & Immersive Media*, Vol. 2, Issue 2, Lisbon: Universidade Lusofona, December 2018, published. 2019/06/18.
- JIMÉNEZ, P., MUÑOZ, O. y TEIXIDOR, C. (2018): *La España de Laurent (1856-1886)*. Un paseo fotográfico por la historia, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MONSERRAT ZAPATER, O. (1998): *El balneario de Panticosa (1826-1936)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- MUNTADAS JORNET, J.F. (1871): *El Monasterio de Piedra. Su historia y descripción, sus valles, cascadas, grutas y leyendas monásticas*, Madrid.
- MUNTADAS NAGEL, E. y MUNTADAS-PRIM, L. (1970): *Recuerdos y hechos sucedidos en el ex-Monasterio de Piedra, desde que este pasó a propiedad privada, hacia 1840*, Barcelona: Romagraf.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (1901): *Mi infancia y juventud*, Madrid.
- ROMERO, A. y CENTELLAS, R. (comisarios) (1997): *J. Laurent y Cía. en Aragón. Fotografías 1861-1877*, Zaragoza: Diputación Provincial.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (comisario) (1996): *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Zaragoza: Ibercaja, Zaragoza.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, C. y PIÑAR SAMOS, J. (2019): «La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier (1847-1890)», en *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 104-131.
- SAULE-SORBÉ, H. (ed.) (1998): *Pyrénées voyages photographiques de 1839 a nos jours*, Pau, Francia.

La fotografía estereoscópica en la producción de Rodolfo Albasini

Stereoscopic photography in the production of Rodolfo Albasini

Ramón Lasaosa Susín

Instituto de Estudios Altoaragoneses. Fototeca de la Diputación de Huesca

RESUMEN

Rodolfo Albasini fue un fotógrafo aficionado que, aunque de origen y nacionalidad italiana, vivió la mayor parte de su vida en Huesca, donde desarrolló su mejor producción fotográfica. A través de las fotos estereoscópicas que realizó nos podemos acercar a su figura y al conjunto de su amplia producción. Del mismo modo, nos sirven de referencia para conocer su concepción de la fotografía como medio de expresión artística.

Palabras clave: Albasini, aficionado, fotografía artística, pictorialismo, estereoscopia,

ABSTRACT

Rodolfo Albasini was an amateur photographer of Italian origin and nationality, living in Huesca most of his life. It was in this city where he developed his best photographic production. We can approach his personality and vast production through the stereoscopic photographs he made, which also allow us to understand his idea about photography as an artistic means of expression.

Keywords: Albasini, amateur, artistic photography, pictorialism, stereoscopy,

Rodolfo Albasini Laucas fue uno de los fotógrafos que residieron en Huesca en la primera mitad del siglo XX y que aparecía habitualmente en los textos referenciales de la fotografía de la provincia de Huesca pero del que se desconocía casi por completo su obra.

Gracias a una serie de circunstancias y casualidades, hace algo más de tres años, se logró localizar una parte de esta obra guardada por una de sus hijas, Nieves, y que se ha puesto a disposición de la Fototeca de Huesca. Paralelamente se pudo contactar con otro hijo, Francisco Javier, que guardaba también un buen número de artefactos fotográficos y documentación referida su padre. Esta segunda parte de la producción de Rodolfo Albasini no ha sido depositada en la Fototeca pero se nos ha permitido documentarla prácticamente en su totalidad.

En total hay unos 4000 artefactos (algunos reproducen la misma imagen puesto que está el negativo y uno o más positivos), de los que casi la mitad corresponden a los depositados en la Fototeca y la otra mitad pertenecen a Francisco Javier Albasini.



FIG. 1. Nicolás Viñuales. Retrato de Rodolfo Albasini. Ca. 1912. Fototeca de la Diputación de Huesca. Fondo Familia Albasini.

En este fondo destaca no sólo la cantidad sino sobre todo su calidad, ya que las fotografías se caracterizan por el excelente dominio de la técnica y de los recursos de la composición clásica, sin olvidar el valor documental de muchas de ellas. Los temas que en ellas aparecen son los típicos de la época: los retratos de familia, las fotos de temática patrimonial y las de paisaje o la documentación gráfica de distintos acontecimientos ciudadanos, sean tanto tradicionales (ferias o procesiones, por ejemplo), o entronquen con la modernidad de la época, como los que recogen la práctica de los nuevos *sports* (como el ciclismo, el *foot-ball* o el *tennis-lawn*) en Huesca. Además podemos ver el uso de distintas cámaras y formatos adaptándose en cada momento a la evolución de la técnica fotográfica.

Rodolfo Albasini nació en Vanzone (Italia) en 1895, hijo de Amadeo Albasini y María Laucas. Los antecesores de Rodolfo se habían instalado en Huesca en 1765 con un negocio de hojalatería que se denominó Los Italianos, y que se ubicó en el Coso Bajo de Huesca, cerca de la plaza de San Lorenzo. A pesar de que sus padres vivían en Huesca, existía la costumbre de que los hijos nacieran en la casa familiar de Italia, como sucedió en el caso de Rodolfo. Sin embargo, aunque nunca perdió el contacto con su tierra natal y casi todos los años viajaba hasta ella, siempre vivió en España, primero en Huesca, después en Valladolid, a partir de 1950, y finalmente en Zaragoza. Murió en Madrid en 1979.

Su implicación en la sociedad oscense fue total, desde su pertenencia al Batallón Infantil de niño, hasta su implicación en la fundación y desarrollo de entidades como los Exploradores de España o la Sociedad de Turismo del Alto Aragón. Por otra parte su afición a la fotografía le acompañó durante toda su vida, tanto en Huesca donde se inició y desarrolló la parte más interesante de su carrera, como en Valladolid, inscrito en la Asociación Fotográfica Vallisoletana, centrando sus fotos en las ciudades castellanas de Valladolid y Segovia en especial, y de algunos paisajes y elementos folclóricos castellanos.

Su afición por la fotografía fue precoz. Sin constancia de que hubiera antecedentes familiares directos que pudieran inculcarle el interés por esta forma de expresión artística y documental, la influencia debemos buscarla en alguno de los fotógrafos que vivían en Huesca a principios del siglo XX y en concreto al magisterio de Nicolás Viñuales.

Tenemos un autorretrato de este fotógrafo en el que él mismo escribió «Yo de cuerpo de sombrero, mayo de 1907», de ella poseía una copia Rodolfo Albasini en la que en su reverso escribió «Nicolás Viñuales mi primer maestro en fotografía» (FIG. 1).

Fue la fotografía lo que unió a estas dos personas que se llevaban catorce años de edad. Así pues, cuando Rodolfo Albasini hizo las primeras fotos que tenemos fechadas con seguridad, en 1905, este tenía diez años y aquel veinticuatro, una brecha generacional importante solo

salvada por la afición que les unía. Una relación que pasó de ser de profesor-alumno a una verdadera amistad que duró hasta la muerte de Nicolás en 1927, como nos consta por alguna de sus cartas («He recibido una carta de Nicolás Viñuales donde con todas las simpatías me pregunta qué fotografías hago y qué trabajo y que cuando le escriba que le mande alguna fotografía, así es que les ruego le digan a Nicolás cuando lo vean después de saludarlo de mi parte que me acuerdo siempre mucho de él y de los espléndidos días que pasamos juntos», escribía Rodolfo desde Italia en una de ellas fechada en 1908). Una amistad que además se materializaba en un intercambio mutuo de fotografías, como hemos visto, que también nos consta por las instantáneas de Viñuales que existen en el fondo Albasini.

Esta relación entre fotógrafos de distintas edades era habitual en la Huesca de inicios del siglo XX, como vemos en una sesión fotográfica que se realizó en el interior del Círculo Oscense de Huesca en febrero de 1907. En las imágenes que tomó Rodolfo encontramos a otros compañeros de afición posando para la ocasión en distintos lugares del edificio como la sala de billar o la escalera de acceso al primer piso (Nicolás Viñuales, Enrique Capella o Sazatornil) igual que él aparece en instantáneas de estos en la misma fecha y lugar.

Como dijimos nos consta que Rodolfo Albasini comenzó a hacer fotos en 1905 (quizás incluso en 1904), en ese momento utilizó una cámara de fabricación alemana, una Goerz Anschütz Ango de placas de 13 x 18. Era un modelo que dataría precisamente de hacia 1905, cuando comenzó a utilizarse la denominación de Ango (abreviatura de Anschütz y Goerz) y cuya principal característica era que los controles, hasta entonces en la parte superior, se ubicaron en el lateral derecho. Se completaba con un objetivo Goerz Dagor 1.6.8 doble anastigmático (su nombre es la abreviatura de Doppel Anastigmat Goerz) que proporcionaba imágenes muy nítidas, casi libres de defectos visuales, permitía el uso de diafragmas mayores y lograba aumentar la velocidad de obturación hasta 1/1000 segundos. Además, dicho objetivo, iba montado en un panel que se podía intercambiar o subir y bajar según interesara. Es decir nos encontramos ante un modelo de cámara técnica de gran calidad y que sorprende que fuera una cámara utilizada por un niño, pero la presencia de un «Carné del fotógrafo aficionado» en el que Rodolfo escribió las características técnicas de la cámara y el objetivo, incluso el número de serie de este, y en el que figuraba como primera dirección la de su casa en Italia en San Carlo, nos certifica que ya la estaba usando, al menos, en 1908. Como anécdota podemos contar que con esta cámara aparece Albasini en la caricatura que le hizo Ramón Acín en 1914 y que conserva la familia.

En una primera época, que podemos situar entre 1905 y 1908, casi todas las fotos que realizó eran retratos familiares, los cuales enviaba a su familia en Italia sustituyendo con su práctica las fotos de estudio, habituales en la correspondencia hasta ese momento.

El año 1908 marcó una inflexión en su vida puesto que durante casi un año tuvo que ir a Italia a cumplir con el deseo de su abuelo de que aprendiera el oficio de relojero que este practicaba en Vanzone con el fin de hacerse cargo del mismo. Este objetivo no se cumplió y en el otoño de 1909 volvió a España para comenzar a trabajar en la tienda de Los Italianos cuya propiedad heredó finalmente y se convirtió en su modo de vida. Podemos decir que fue durante esta época cuando descubrió verdaderamente el paisaje como tema fotográfico, y junto a los retratos familiares que enviaba a España ya encontramos algunas vistas del glaciar del monte Rosa (*Monte Rosa visto dai piedi della Morena*) o la que lleva por título *Vista desde la ventana de mi dormitorio en el colegio de San Luigi*, ambas de 1909. También durante este periodo vemos como se empezó a fijar en elementos costumbristas y ambientes de tipo etnográfico. Ambos aspectos, paisaje y etnografía, seguirán ya presentes en toda su producción.

Si sus comienzos en la fotografía se produjeron en Huesca, es quizás durante esta estancia en Italia cuando podemos decir que se convirtió en fotógrafo puesto que, ya solo, siguió formándose con la lectura de revistas especializadas, preparaba sus propias placas de vidrio y las revelaba en un pequeño pero completo laboratorio que instaló en un pequeño cobertizo junto a la casa familiar.

Tras su vuelta a España, con apenas quince años, comenzó a realizar fotos de crónica social que empezaron a publicarse en algunos periódicos y revistas, como *El Diario de Huesca*, *Nuevo Mundo* o *La Actualidad*, cuyo carné de 1911 nos da fe de su trabajo en la revista barcelonesa. Por otra parte, ya considerado adulto, se integró en la vida social y asociativa oscense en la que participaban también otros fotógrafos. Fue en este momento cuando Rodolfo Albasini compró su primera máquina fotográfica estereoscópica.

La clave nos la puede dar una foto. En la portada de *El Diario de Huesca* del día 17 de abril de 1912 apareció una fotografía que ilustraba un artículo en el que se relataba la excursión que habían realizado un grupo de oscenses al castillo de Loarre días antes, el 8 de abril. Este viaje fue de alguna manera el acto a partir del cual se constituyó la sociedad Turismo del Alto Aragón, una entidad que tuvo mucho que ver no solo en el fomento y difusión de los valores turísticos de la provincia de Huesca sino que fue de suma importancia para el desarrollo de la fotografía oscense. En el grupo estaban, según se relataba, José Gallostra, Ramiro Gil Delgado, Francisco Lamolla, Narciso Puig, Joaquín Cajal, Vicente Cajal, Jorge Cajal, Antonio Satué, Nicolás Viñuales y Rodolfo Albasini. Así pues, encontramos no solo personas que pertenecían a diversas asociaciones cívico-deportivas como los Exploradores Oscenses y el Sport Club de fútbol, sino algunos fotógrafos, en lo cual incidía específicamente el artículo.

La foto de referencia representa al grupo de aficionados en el llamado «mirador de la Reina» y fue realizada por Rodolfo Albasini; entre el grupo destaca Nicolás Viñuales, que aparece con su compacta cámara estereoscópica y su ligero trípode. Por el contrario en una vista que tomó este fotógrafo del grupo en el mismo lugar y disposición aparecía Rodolfo Albasini con la aparatosa cámara descrita más arriba y su pesado trípode.

Es en torno a esas fechas cuando Albasini debió darse cuenta de que, aunque con su aparato fotográfico conseguía fotos de gran calidad, era mucho más cómoda para viajar la cámara estereoscópica, pues no solo no debía cargar con ella sino tampoco con las grandes y frágiles placas de vidrio que necesitaba y que podía cambiar por otras mucho más pequeñas y ligeras.

Aunque hay algunas fotos estereoscópicas de febrero de 1912 correspondientes a la Fiesta del Árbol, encontramos entre su documentación un catálogo comercial de la casa parisina Photo-Hall, del mes de abril de 1912, en el que se anunciaba diverso material fotográfico que aún podemos ver en el archivo familiar. Ahí aparecían varias cámaras estereoscópicas de diversos tipos, calidades y precios y, entre ellas, una Verascope Richard, fabricada por el francés Jules Richard, con domicilio en el número 10 de la calle Halèvy, en París, como el mismo Albasini anotó en una hoja de papel que fechó el 8 de agosto de 1918. Es una cámara construida en metal que se cargaba con placas de 45 x 107 milímetros, muy popular (Santiago Ramón y Cajal tenía una). En su interior hay dos cajas negras con objetivos rectilíneos Tessar Zeiss *f.6.3* provistas de obturadores para realizar fotos instantáneas o con exposición, e incluye también un chasis de almacenaje para doce placas en el modelo de 1907 que parece que fue el que tuvo Rodolfo Albasini.

Solo tenemos constancia de un uso habitual de esta cámara durante los años 1912 y 1913 y siempre de retratos, acontecimientos festivos y paisajes del entorno de la ciudad o alguno

FIG. 2. Rodolfo Albasini. Huesca, campeonato regional de ciclismo. Agosto, 1913. Fototeca de la Diputación de Huesca. Fondo Familia Albasini.



urbano. De 1912 son dos placas de la Fiesta del Árbol, siendo las más abundantes las de la Feria de San Andrés; de 1913 hay un mayor número de positivos (todas las placas de esta época que se ha conservado, unas 75, lo son, aunque aparece un buen número de negativos de esta época también en el fondo depositado en la Fototeca de Huesca) entre los que destacan los que recogen acontecimientos que se celebraron en las fiestas de San Lorenzo de ese año, como el campeonato regional de ciclismo, el partido de fútbol entre el Huesca y el Barbastro o la exhibición gimnástica que realizaron los exploradores oscenses y zaragozanos en el campo de fútbol de la ciudad llamado de la Estación. También hay fotos de algunas excursiones y parajes cercanos a la ciudad como el soto de Pompenillo, la arboleda de la Granja o la balsa de Chirín, a las que debemos añadir algunos retratos familiares tomados en el huerto de la familia Viñuales. En definitiva, ilustraciones de la vida de una clase social burguesa y acomodada que encontraba siempre tiempo para el ocio (FIG. 2).

Las fotos estereoscópicas de Rodolfo Albasini cumplen con la composición canónica de la fotografía estereoscópica, con elementos verticales y planos bien diferenciados para conseguir la profundidad de la imagen deseada y así el típico efecto de tridimensionalidad que las caracteriza. En conjunto, aunque apuntan algunas de las características más reconocibles de la fotografía de Rodolfo Albasini, ya hay algunos intentos de buscar efectos artísticos y trascender lo puramente documental.

Además, hay tres placas firmadas por Nicolás Viñuales (un autorretrato, un retrato de Albasini y una vista de la capilla de san Lorenzo en su basílica), lo que incide en la idea de que había un constante intercambio de fotos entre los aficionados oscenses que, además, muchas veces hacían juntos esas excursiones primero en el entorno de la ciudad y luego por la provincia, un intercambio que se daba también entre residentes en otras ciudades. El ejemplo más claro son las tarjetas postales ilustradas con fotos de Aurelio Grasa en las que había comentarios sobre fotografía que recibió Albasini y en las que se decía que este también le enviaba fotos, o las enviadas por un tal Olivares desde Jaca, ilustradas con escenas estereoscópicas, de una excursión al pantano de la Peña en junio de 1914 con un grupo de *boy-scouts* y en la que expresaba su dificultad para encontrar el punto preciso en su reproducción. Era pues esta una manera habitual de formarse de forma autodidacta en base a las experiencias de cada fotógrafo.

Este tipo de formación, basada no solo en el intercambio de experiencias, sino en las lecturas de libros y revistas especializados, daba las pautas tanto en temas de carácter artístico y compositivo, como técnico, especialmente en temas como la preparación de las placas o el revelado de las mismas. Entre los papeles de Albasini encontramos diversas anotaciones para trabajar con las placas negativas de la cámara Verascope; en ellas encontramos la solución

necesaria («agua 200 grs., sulfito de soda anhidro [sic] 7 grs., diamidophenol [sic en realidad sería diaminofenol] 1 gr.») así como el procedimiento («bien agitado; solo se conserva este baño durante el día que se ha preparado. Revelada la placa lávese y ponerla en un baño de agua 100 grs. e hiposulfito de sosa 20 grs., luego y cuando el respaldo está bien negro lavar lo repetidas veces y con escrupulosidad») y lo mismo para las diapositivas de tonos negros (de las que dice que necesitan pocos segundos para su impresión y su revelado es muy rápido).

Parece que Rodolfo Albasini tras este periodo inicial dejara de hacer fotografías estereoscópicas. Aunque conservara su cámara Verascope, dejándola probablemente en Italia, como parece desprenderse de una carta que envió a su padre (de Italia a Huesca) el 26 de noviembre de 1921 en la que le decía textualmente: «Hoy he recibido en perfecto estado las doce cajas placas 6 x 13 que me han enviado desde Alemania, las dejaré aquí y cuando Ud. venga las encontrará en el laboratorio. He cargado el aparato Verascope para cuando Ud venga las emplee, si no se van a estropear las placas; también las placas de Verascope las he marcado las que son positivas para que no las confunda con las negativas».

Quizás no conseguía la calidad deseada por él en un momento, 1914, en que su vida estaba cambiando (empezaba su relación con la que sería su esposa, María Presentación Martínez «Tachón») y comenzaba a tener una idea clara de que la fotografía era para él un medio de expresión artística. En este contexto entendemos que siguiera utilizando su cámara de gran formato, que le permitía que sus fotos tuvieran gran detalle junto con un cuidado efecto *bokeh* que dotaba a sus fotos de una calidad técnica y estética incapaz de lograr con la cámara estereoscópica, tanto en paisajes como, especialmente, en retratos; valga como ejemplo el magnífico retrato de Ramón Acín que realizó en torno a 1915.

Sin embargo, hacia 1920 (casi con toda seguridad en 1921) se compró una nueva cámara estereoscópica. Era un aparato de la marca Gaumont que obtuvo el Gran Premio de la Exposición Universal de París de 1900, como figura en su placa metálica frontal. Con ella, además de las fotos estereoscópicas, se podían hacer fotos que no lo fueran pero con el tamaño de la placa original simplemente haciendo unas pequeñas modificaciones como cambiar los dos objetivos por uno central y quitar el tabique interno de separación. Las placas que usaba eran de 6 x 13 centímetros, su velocidad de obturación podía llegar a 1/120 segundos y contaba con una placa con las diferencias focales grabadas que iban de 1,5 metros al infinito. Las lentes eran Zeiss Krauss Tessar *f*.6.3. Para usarla con mayor facilidad, Albasini había preparado una tabla con anotaciones de las relaciones entre velocidad, distancia y diafragma que colocó sobre su cámara. En el estuche llevaba este cuadro ampliado y una serie de indicaciones sobre la escala de profundidad de campo. Con esta cámara utilizaba placas negativas que eventualmente luego positivaba o que, como veremos más adelante, le servían como punto de partida para el positivado de las imágenes sobre papel.

El motivo de la adquisición de esta cámara quizás fue el largo viaje que iba a hacer con su esposa a Italia, la primera visita para ella a la casa familiar.

Rodolfo Albasini se casó con María Presentación Martínez en 1919 y fueron de viaje de novios a Toledo, Madrid y Aranjuez. En este viaje Rodolfo llevó su cámara habitual y realizó diversas instantáneas, pero también se compró, como recuerdo, algunas placas estereoscópicas de algunos de los monumentos visitados (en 1929 también compró una serie de vistas estereoscópicas de la Exposición Internacional de Barcelona). En 1920 tuvo su primer hijo, Carlos, y no fue hasta mediados de 1921 cuando llevó a su esposa a visitar a la familia a Italia y conocer el valle Anzasca, el Lago Mayor o Milán. Podemos decir que casi todas las placas que nos han llegado desde este viaje son vistas estereoscópicas en negativo (hay unas setenta



FIG. 3. Rodolfo Albasini. Anzaschina. Ca. 1924. Fototeca de la Diputación de Huesca. Fondo Familia Albasini.

positivas del total de las 650 que aproximadamente nos han llegado de las realizadas con la cámara Gaumont) ya que al principio no las podía positivar como escribió en septiembre de 1921 a su padre, que estaba en Huesca: «Dígales a Nicolás, San Agustín y Rovira que me acuerdo mucho de ellos y que pronto les escribiré, no habiéndolo hecho antes por querer mandarles algunas pruebas de la estereoscópica y hasta ayer no recibí la prensa para hacer los positivos». Hay que recordar que Albasini tenía laboratorio fotográfico en Huesca, pero que también se montó uno en su casa de Battiglio para poder revelar las fotos que iba haciendo durante sus estancias, a veces de varios meses, en Italia.

Estas primeras fotos estereoscópicas responden a la típica foto turística de paisaje o de recuerdo como en las que aparece su esposa en un barco o mirando el paisaje del Lago Mayor.

A la vuelta a España siguió utilizando su cámara estereoscópica y comenzó a ser habitual que las fotos de sus excursiones se realizaran en este formato prácticamente hasta que, hacia 1933, se compró una Rolleiflex, cámara que le acompañará hasta el final de su carrera aunque en algún momento de ella utilice otros formatos. Se completaba así la evolución natural del fotógrafo aficionado que busca en cada momento cámaras más compactas y de mayor calidad, en este caso además es fundamental el paso del uso de placas de vidrio a negativos plásticos.

En estos momentos compró también dos visores de fotografía estereoscópica, uno sencillo de la casa Gaumont para ver las imágenes una a una, y otro de sobremesa de la misma casa Gaumont, capaz de cargar chasis con veinte placas y pasarlas mecánicamente, medios imprescindibles para entrar en la magia de la fotografía estereoscópica, como nos recordaba Nieves Albasini, hija de Rodolfo, que rememoraba la experiencia de ver esas imágenes tridimensionales en las que era como estar dentro de las mismas, y cómo su padre era el que accionaba el mecanismo que permitía pasar de una a otra para que no se estropearan (FIG. 3).

Rodolfo Albasini tenía muy claro que la fotografía era un medio de expresión artística pero que necesitaba del conocimiento teórico de una técnica, depurada en su caso, que permitiera obtener imágenes que respondieran a la fotografía prefigurada en su cabeza. Por este motivo la formación y el conocimiento de nuevas técnicas fue para él un pilar fundamental en su hacer fotográfico. Como dijimos, fue autodidacta y la presencia en su biblioteca de revistas

especializadas fue habitual desde la década de 1920 hasta el final de su vida; su curiosidad le llevó a suscribirse a revistas en español, francés o italiano, entre estas últimas debemos destacar la influencia que tuvo en él *Il Progresso Fotografico* y la figura de su director Rodolfo Namias. Este químico milanés publicó además una enciclopedia fotográfica, manual indispensable entre los fotógrafos de la época, así como diversas obras especializadas en temas como la fotografía de paisaje o retrato, técnicas de revelado, uso del teleobjetivo o cómo elaborar resinotipias, una técnica pictorialista de su creación, que perfeccionó en 1923 y que llamó la atención de Rodolfo Albasini, el cual la aprendió con el propio Namias en Milán y tenía todo el material necesario para su elaboración.

Este punto es importante porque Rodolfo Albasini decidió optar por el pictorialismo como expresión artística en su fotografía, principalmente como técnica de positivado en las fotos que presentó a distintos concursos y salones como los organizados por Turismo del Alto Aragón en 1927 o el Salón Fotográfico de Zaragoza de 1929, por citar los correspondientes a la época en la que más usó la fotografía estereoscópica.

Si la fotografía estereoscópica no permitía trabajar en el negativo aspectos como la profundidad de campo para dotar, podemos decir, de emoción a la imagen que quedaba enfocada en todos sus puntos, el posterior tratamiento a través de las tintas grasas podía suplir esta carencia y darle una calidez, una textura, en definitiva, un acabado que la convirtiera en una obra de arte. A esto Albasini unió la elección de determinados temas que entroncaban con la tradición simbolista, casi prerrafaelista, que configuraban la parte más ideológica del pictorialismo, como eran los paisajes bucólicos o las figuras de jóvenes a contraluz. Del mismo modo que observamos su habilidad para la composición y el encuadre selectivo de los diversos elementos de la foto, no solo con la cámara sino también con el uso habitual de encuadres naturales o arquitectónicos, que en el caso de la fotografía estereoscópica colaboran también a crear la sensación de profundidad tridimensional.

Observamos, a través de la documentación que hemos podido estudiar, como para la fotografía que presentó al Salón de Zaragoza de 1929, *Procesión en los Alpes*, partió de un par estereoscópico, del que hizo el contacto en papel de una de las dos imágenes (que además nos sirve para fechar la foto –1924– pues escribió este dato en el reverso del contacto) y que luego amplió y presentó en formato cuadrado dotando a la imagen de un cierto desenfoque; lo mismo sucedió con la otra foto presentada, *Anzaschinas*. Vemos así que para los concursos no presentaba sus últimas producciones sino aquellas imágenes que consideraba más adecuadas de su producción anterior (lo mismo ocurrió con la serie presentada al concurso de Igualada en 1943 y que fue tomada en Italia hacia 1937) (FIG. 4).

En otros casos el resultado final difiere mucho más del original. Tenemos una foto en la que aparecen unas barcas en la orilla del lago Mayor, más en concreto en la isla de los Pescadores. Parte de un par estereoscópico del que una vez elegida la imagen a reproducir en el papel primero reencuadra, con lo cual el formato final ya no es cuadrado, y luego aplica una técnica de tinta grasa que le da el aspecto de un dibujo, casi de un carboncillo (FIG. 5).

Por otra parte, Albasini, no renunció a la esencia de la fotografía estereoscópica de buscar la tridimensionalidad; los negativos nos demuestran que no es que utilizara la cámara estereoscópica con el fin de obtener copias en papel individuales, sino que están pensadas para que, vistas con el visor correspondiente, tuvieran esa distribución de planos que le daban la tridimensionalidad. En este sentido encontramos en este formato una de las pocas series que podrían situar a Albasini en los aledaños de la fotografía moderna, se trata de una serie sobre el pantano de la Peña en la que aspectos como el encuadre que llama la atención sobre



FIG. 4. Rodolfo Albasini. Isla de los Pescadores, lago Mayor (Italia). Ca. 1921. Positivo y negativo original. Fototeca de la Diputación de Huesca. Fondo Familia Albasini.

la seriación de diversos elementos industriales o las estructuras metálicas del puente nos hablan de un conocimiento de las nuevas tendencias en el arte fotográfico, como la nueva objetividad, de su capacidad para la interpretación de la misma pero al mismo tiempo de su desinterés por la modernidad que empezaba a surgir en el arte, prefiriendo el cada vez más denostado pictorialismo.



FIG. 5. Rodolfo Albasini. Pantano de la Peña, Huesca. 1920-1930. Fototeca de la Diputación de Huesca. Fondo Familia Albasini.



FIG. 6. Rodolfo Albasini. Glaciar del Monte Rosa (Italia). Ca. 1925. Fototeca de la Diputación de Huesca. Fondo Familia Albasini.

Esto último no excluye un interés por investigar e intentar sacar el mayor partido posible a su material fotográfico. Como hemos comentado su cámara estereoscópica tenía la posibilidad de hacer fotos con un solo objetivo y daba la posibilidad de obtener imágenes de aspecto panorámico (FIG. 6).

Él las utilizó en dos aspectos importantes en su producción fotográfica, el paisaje y el retrato. Son pocos los ejemplos que nos han llegado: una fachada de la catedral de Huesca, algunos retratos individuales verticales y varios de grupo horizontales que permitía colocar a los retratados de una forma más esponjada. Pero donde mejores resultados obtiene es en los paisajes, todos ellos verticales, que adquieren un halo de modernidad especialmente cuando se reproducen a gran tamaño, como se hizo en la exposición dedicada a Rodolfo Albasini en la Diputación de Huesca en 2019.

Vemos, en definitiva, como Albasini utilizó la fotografía estereoscópica especialmente cuando las cámaras habían obtenido una calidad suficiente para que pudiera utilizar las placas no solo como imágenes estereoscópicas para su uso en visores, sino que le permitiera partir de ellas para realizar sus positivos sobre papel y expresarse artísticamente, siempre sin dejar de utilizar otros formatos, fueran placas de vidrio o negativos plásticos.

Retocar la tercera dimensión. El archivo de negativos estereoscópicos de Aurélio da Paz dos Reis

Retouching the third dimension. The Aurélio da Paz dos Reis stereoscopic negatives archive

Catarina Cortes Pereira^{1 y 2}

Laura Castro¹

Carolina Barata¹

Margarita San Andrés²

1. School of Arts, CITAR, Portuguese Catholic University, Porto

2. Complutense University of Madrid, BBAA, Dep. Painting and Restoration, Materials Laboratory [LabMat], Spain

RESUMEN

En la ponencia se explora el retoque de fotografía y su uso particular en los negativos estereoscópicos de gelatina y placa de vidrio. Se comentan las técnicas utilizadas, materiales y relación con el retoque practicado en la fotografía no estereoscópica. Enfocado en el fondo del fotógrafo portugués Aurélio da Paz dos Reis se estudia cómo él ha utilizado el retoque para la composición de los retratos estereoscópicos. Estos retratos están hechos en el estilo de fotografía de estudio y hoy recuerdan la sociedad artística, con quien el fotógrafo tenía estrecha relación, y otras celebridades. Más conocida su fotografía de exterior, se presenta una contribución a la caracterización de un tipo de fotografía menos estudiada de este autor. Pero también, estos retratos, son testigo de las técnicas fotográficas de su tiempo y de cómo el retrato fotográfico y el retoque siempre han tenido su posición especial en la historia de la fotografía.

Palabras clave: Estereoscopia, negativos de gelatina y vidrio, Aurélio da Paz dos Reis, retoque, retrato.

ABSTRACT

The paper explores photography retouching, particularly its use in dry plate stereoscopic negatives. The materials and techniques used and their relationship with the retouching practice in non-stereoscopic photography are discussed. This research focuses on the Portuguese photographer Aurélio da Paz dos Reis's collection of negatives, and how he used retouching for the composition of his stereoscopic portraits. These are studio-like portraits, and today they are a reminder of the artistic society, with whom the photographer had a close relationship and other celebrities. Better known for event and general outdoor photography, this paper presents a contribution to the characterization of a less studied type of photography by this author. Also, these portraits witness the photographic techniques of their time and how the photographic portrait and retouching always had a special place in the history of photography.

Keywords: Stereoscopy, retouching, dry plate negatives, Aurélio da Paz dos Reis, Portrait.

Introduction

This research focuses on the retouching of dry plate negatives from the stereoscopic negatives archive of Aurélio da Paz dos Reis (APR) at the Portuguese Centre for Photography (CPF – Centro Português de Fotografia), in Oporto. This is a part of a research project in conservation on the retouching of dry plates from Portuguese collections during the first half of the 20th century. Here, the emphasis is the APR's collection of stereoscopic negative portraits of celebrities. Retouching techniques and their uses are addressed and discussed.

To study a photographer's archive or collection is an opportunity to know better the photographer and their time. Although this is true, each researcher will look for their point of view or topic, and these seem to be endless as photography can document anything and be a document for everything. For a conservator, the study of a collection is also an opportunity for a more intimate approach to its materiality. Handling each object and hundreds, if not thousands, of them allows for a particular sense of the photographer's work.

Studying negative collections is like reading only half of a history book. We do not see the final product, not what the photographer intended. But, it is the photographer who creates these collections and preserves them, even after producing the print. Because of its reproducibility, negatives are kept, especially if the photographer had a commercial sense for his work. If the prints were sold and scattered, these negatives, kept together, now allow for an overview of the photographer's work. Not being the final version of the photograph, the negative holds a version of the image, often showing more as they are uncropped. In the negative, it is also possible to find handwritten annotations for different purposes. These notes sometimes register the time and place of the photograph; others are comments for the darkroom work and other identification elements.

Alterations to the image, such as retouching or masks, are also preserved in the negative. They are a part of the object as they are a testimony of the photographer's work and, although invisible in print, they make a definitive change in the image. Without them, any reproduction would be completely different and not what the photographer intended.

To better understand these retouchings, it is important to know about APR's retouching techniques, understand their effect, and how they reflect the photographer's intention and their impact on the final image. Finally, recognizing these alterations also gives us keys to better understanding of the perceived image and how they reflect the visual culture of its time and society.

Aurélio da Paz dos Reis

The photographs of Aurélio da Paz dos Reis (Porto, July 28th of 1862 – Porto, September 18th of 1931) show that he was a family man, active in the political society. He is known as the father of the motion picture in Portugal¹. But, mostly, he ran a floristry in the center of Porto, named Flora Portuense, selling flowers and seeds which he produced himself in gardens and greenhouses at his residence and nearby properties. In his spare time, the images show that he attended outdoor activities such as bullfights, various sports, popular and religious festivities, traveling,

1 A recognition for being the first Portuguese to produce a motion picture in Portugal, after knowing about the Lumiere Brothers and Edwin Rousby's works, and not for his body of work or influences on others. Replicating Louis Lumiere first motion picture, «Workers Leaving the Lumière Factory», APR would produce «Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança» in 1896, showing workers of Confiança factory leaving at lunch time. He would do public viewings of this and other «quadros» (possible translation: frames) under the commercial name of «Kinetógrapho Português».

or just enjoying the company of his friends. His images show different pleasure trips to Spain, including Pontevedra and Salamanca, registering local traditions monuments and views. He also traveled on different occasions to France and Brazil on business and to further develop his interests in photography and the motion picture.

Aurélio da Paz dos Reis had photojournalist credentials but was more of an enthusiast than a professional photographer², in the sense that he did not have a studio open to the public nor sold his work systematically to newspapers or magazines. However, because he had a continuous presence in public events, some of his photographs were sought and published by magazines, namely, the *Ilustração Portuguesa*³.

He would sell his photography work under his trademark, the «Estereoscópio Portuguez» at his shop, Flora Portuense, in the center of Porto.

Aurélio da Paz dos Reis collection at the Portuguese Centre for Photography

The CPF's collection holds near 9000 objects, most of them in the format of stereoscopic negatives 9x18cm. It also holds a small number of negatives in other formats, but they look different technically, making it uncertain that they were by APR. In a small number, the collection holds original prints, some test prints, cameras, and other photographic material and equipment (Lacerda, 2007).

The overall collection is well preserved, but some negatives present signs of fading, probably due to poor processing; and others present highly deteriorated margins by wear and water damage.

Some printed cards, preserved at CPF, show an evolution in the presentation of the prints, most noticeably the cards published after 1904 that would include, on the left, an inscription and drawings referring to the silver medals won at the Universal Expositions of Paris, and St. Louis.⁴ After 1923, the cards also include mention of the gold medals earned at the Panama-Pacific International Exposition and the Rio de Janeiro Universal Exposition.

Paz dos Reis and Photography

As a photographer, his body of work is mostly composed of stereoscopic photography and, sometimes, using the same camera, some panoramas. The number of images in the collection that include APR himself shows that he would encourage other people to take hold of his camera, at least his children and wife.

2 APR considered himself an amateur photographer, and he is often referred to as such in the credits of his images.

3 When published in *Ilustração Portuguesa*, although they are stereoscopic images, only one half of the image was printed. In the credits both APR's name and his brand «Estereoscópio Portuguez» are mentioned.

4 There are different types of cards known: one with no markings; another with «Estereoscópio Portuguez» inscription on the left margin and «Aurélio da Paz dos Reis – Phot. Amador / Porto» on the right. These are probably dated before his participation and recognition with silver medals at the Universal Exhibitions of Paris in 1900 and St. Louis in 1904. After that, the designation of «Phot. Amador» - amateur photographer - would disappear and, on the left, drawings of medals and reference to the exhibitions were included. On the right, a drawing of the «Flora Portuense» logo is also included and the identification of Portugal is added. The latest type of cards known include the participation and recognition with gold medals at the International Exhibition of Pacific-Panama held in San Francisco in 1915, and later the Universal Exhibition of Rio de Janeiro in 1922-23. The cards exist in different colors. Also, in the CPF's collection, although in a smaller number, some images are printed as colored tissue views. These have no identification text or logos, except some with a small glued stamp in different colors with the text «Aurelio da Paz dos Reis / Porto».



FIG. 1. A) Digitally converted positive of stereoscopic dry plate negative; Aurélio da Paz dos Reis and his wife Palmira de Souza Guimarães having coffee in the garden of Nova Cintra House; 1900 (PT-CPF-APR-001-001-002326, CPF); B) The cover of Tom Tit *La Science Amusante*, the book held by Paz dos Reis in the photograph (<https://gallica.bnf.fr/>).

Aside from a necessary darkroom, the images show that he did not have a permanent photographic studio. Many of his portraits with painted scenarios look like studio photography but were set outside in his garden or other places. Noticeable, in many of them, are changes in the type of floor or other elements caught beyond the scenario, such as plants or architectural features.

His work is best known for the record of social, political, and historical events and how the society of its time participated in them. He also produced numerous images from his travels abroad that were also published and sold with the «Estereocopio Portuguez» brand. Crowds on the street and social places are abundant themes in APR's photographs. Another characteristic of these images is the feel of a candid snapshot, frequently blurred as people move and get out of focus. He would also photograph his own family in relaxing settings, showing everyday life, however, with an intentional composition. For example, figure 1 shows more than a couple in their garden by the placing of specific objects in the scene. This composition conveys a message of what he considered to be an exemplary family, spending time together, reading current events, and sharing an interest in subjects outside the household themes, such as science⁵ (Serén, 1998).

Frequently with only his daughter but also the entire family, APR would produce photography based greeting cards for the New Year, mostly using the stereoscopic camera in panorama mode or set vertically. These are composed with props and often include a card with a greeting message.

Similarly, APR's studio-like portraits are made with time and care, often holding meaning beyond what could seem a casual pose. These are made with a scenario and other props, such as chairs or handheld objects. Most of these portraits show celebrities, usually actors with whom APR had a close relationship, but also political and other personalities from society.

The intention behind the portrait photography of celebrities, carried out in studio photography style, is not clear, APR always showed a commercial intention in all his endeavors, and these were probably sold as collectibles, a practice that existed with other studio photographers.

5 There are other versions of this composition, one where APR and his wife Palmira change roles and another including their daughter at a young age with a doll, standing between the two.

Aurélio da Paz dos Reis was not a brilliant photographer, and most of his images have questionable technical quality⁶. This is balanced, however, by his persistence and ubiquitousness, leaving us a legacy of many great images and, overall, a collection with important historical and documental value.

Retouching Photography

The retouching of photographs exists since the beginning of the history of photography. Even before the negative, photographs were often manipulated to show an image that would be closer to public expectations. As a tool for capturing the truth, photography had many shortcomings, starting with the lack of color. So, firstly, photographs were painted, unwanted parts removed, and small production defects corrected or covered.

With the negative-positive process, the photography industry became possible. Photography was made easier for amateurs, and photographic studios emerged everywhere. Photography was no longer a curiosity of science or activity of a few, but a commercial product that needed to meet expectations imposed by patrons and the society in general. Professional photographers would be distinguished by the quality of their work which included professionally retouching. In the negative, and long before digital tools, retouching was done to the same extent as today, but using pencils, brushes and knives, artistic talent, and patience.

Retouching portraits

Photographic portraiture did not show the idealized image of a painting, and the harsh lens captured an unforgiven version of a person. The disappointing image showed every mark and defect of the skin; angular lighting would exponentiate curvatures in the face and cast dark shadows in unwanted areas. The photographic emulsion did not correctly register every color and tone, the pink baby skin would end up looking dark, and freckles would become black spots on the skin. Blue eyes with direct light would register white except the dark pupil. Beyond these technical difficulties, the society would impose other corrections. The skin should be light, as dark skins were traits of low-class workers. Therefore, not only pink babies but everyone would get their flesh tone corrected. The skin should be perfect and wrinkles and other skin defects, marked as dark shadows, would be attenuated, sometimes exaggerated, so that an old man would present the skin of a young person.

Looking at the portrait photography of the first half of the 20th century has made us accustomed to a perfect skin with a smooth feel, some looking almost like, that was the demand of that time. The curvature of the lip, an ear that stands out, stray hairs, or a crooked mustache were often corrected, all to meet each person's view of oneself and the standards of the society of its time.

Retouching techniques

Retouching techniques are seemingly simple. The essential tools and materials used for retouching dry plate negatives were a retouching desk that served as a lightbox, knives, and other abrasion tools, ink, lead pencils, and varnish. Retouching is considered additive or subtractive. The subtractive techniques consisted of removing part of the photographic emulsion surface, using abrasive powders or a retouching knife, and these cannot be undone. Additive techniques consisted of applying different mediums, such as inks, varnish, and pencil, on one or both surfaces of the negative. Some additive retouchings are fragile and sometimes poorly preserved.

6 This assertion is made from the observation of the images and negatives at CPF, and not of the final published prints.



FIG. 2. A) Detail of half of a stereoscopic negative showing: retouching work over face and hands with red ink and pencil; actor's portrait (PT-CPF-APR-001-001-007334, CPF); B) Stereoscopic negative surface showing silver mirroring deterioration except on central areas treated with varnish; actor's portrait (PT-CPF-APR-001-001-007257, CPF)

Because their purpose is not well understood by many, in some cases in the conservation treatments they are removed, irreparably changing the preserved image to a condition different from what the photographer intended.

Retouching in Aurélio da Paz dos Reis' collection of celebrities' portraits

Almost all retouching found in APR's collection is limited to studio-like portrait photography and some close-up portraits without a scenario. Because APR did not have a complete photography studio, and there is no known record of employees hired to do photographic work, it is unclear who did the retouching of his negatives. The collection at CPF shows that he knew other photographers and had access to their studios. So, he could possibly, have had the negatives retouched by a studio retoucher or learned with someone how to retouch them. He is known to be a reader of different types of books and magazines, including science and technical books on photography, that might have also been a source for knowledge in retouching (Serén, 1998).

In comparison to a typical studio portrait of the same period, the overall retouching observed in APR's collection has minimal effect. The few existing original prints show that the effect of this retouching leaves a natural, seemingly untouched feel. Nonetheless, the retouching found was not done only to correct technical flaws and extend to an aesthetic purpose.

Because these are stereoscopic photographs, the same retouching needs to be applied, in the same manner, to both halves of the image. In general, the retouching done to all portraits includes the treatment of the skin with a lead pencil to attenuate wrinkles and expression lines and to give an overall smooth look (figure 2a). This was done on the emulsion side over transparent varnish that was applied over the areas to be retouched. The varnish acts as a protective layer in negatives preventing the deterioration called silver mirroring. Today, the varnished areas can be easily recognized, and even how the varnish was applied, for lack of silver mirroring. In figure 2b, it is possible to identify varnished areas in correspondence with head and hands in the image, and the stain suggests that it was applied with a cloth or cotton ball («muñequilla»).

On the glass side, a red stain was commonly applied over the face. The distance conferred by the glass thickness makes it less defined when printing, and the borders of the stain become imperceptible. The ink was applied like make-up and touched-up with the tip of the finger, often



FIG. 3. A) Stereoscopic dry plate negative with red make-up applied on the glass surface over the face; B) Detail of the same negative showing retouching scraped off over eyes and mouth; actress' portrait (PT-CPF-APR-001-001-007215, CPF).



FIG. 4. A) stereoscopic dry plate negative with red ink covering waist area; B) Detail of half of the same negative showing the result in a digitally converted positive. Actress Maria Pia de Almeida (PT-CPF-APR-001-001-007215, CPF).

recognizable by the pattern of the fingerprint. The effect of this technique, in the print, is lighter skin. Any excess or areas that needed to be kept dark, such as eyes or mouth, are scraped off with a needle or the tip of a knife (figure 3). Because this was usually done with a colorant with little or no binder, these retouchings are very fragile. In APR collection, we find many portraits with only a residue of this material.

Because fashion of that time dictated that an elegant woman would have an hourglass silhouette, the example in Figure 4 shows how APR gave a little help by covering part of the body with a more concentrated red ink to block the area completely. This becomes white in the print and could be further reintegrated with ink or pencil to match the background. These examples of more interventive retouching are scarce in the collection.

Photography manuals from this period often discussed what should be the limits of retouching (Pereira, 2018), but as Hubert put it in his «The art of retouching» manual (1895: 48-49):

(...) Let me give you an important piece of advice. Do not on any account forget to touch ladies' waists in a specially hearty manner, if you want to keep on good terms with them. You are always safe in cutting off an inch on each side, and in some cases, where corpulence is rather conspicuous, two or more inches will never be missed.

Conclusions

Aurélio da Paz dos Reis was a dedicated photographer. Although he considered himself an amateur, because of his enterprising personality, he made his photographic work and the «Estereocópio Português» brand a reference. Today, he is an important figure in Portuguese history, not just as the father of cinema but also in the history of stereoscopic photography.

The APR's archive at CPF shows that he was ahead of his time, registering every moment of his life and the events happening around him, leaving us a valuable historical and cultural legacy. The opportunity to study this collection is an essential addition to the research project on retouching techniques, and its particular use in stereoscopic photography.

Although it is unclear who did the retouching of the portraits, it was not expertly done. The negatives show the same basic retouching techniques found in other portrait collections and described in manuals but to a lesser extent. The retouching was done mostly to compensate for exaggerated features and other defects or aberrations introduced by the camera or caused by the limitations of the photographic emulsion. Some of them, however, show a more pronounced effect, and all portraits were retouched to correct skin tone.

The fact that he takes the time to retouch his portraits, but not other types of photography, can be related to an ideal of what he thought a photographic portrait should look like, which in turn was influenced by the generally accepted aesthetics of his own time.

Summing up, the retouching observer in APR's portrait negatives was not done intensively, as in other typical studio portraits. However, it is clear that the retouching goes beyond overcoming technical difficulties. They correspond with social expectations, the photographer's intention, and the image he wanted to convey, giving insight into his time and social conventions as a visual cultural testimony and heritage.

References

- HUBERT, J. (1895): *The art of retouching: with chapters on portraiture and flash-light photography*, London: Hazell, Watson, & Viney, Limited.
- LACERDA, Silvestre & Natália Gravato, coord. (2007): *Guia de fundos e coleções fotográficas 07 / Centro Português de Fotografia*, Lisboa: Direção Geral de Arquivos.
- PEREIRA, Catarina Cortes & Laura Castro (2018): «Retouching glass plate negatives. What do old manuals say?», *Estudos de Conservação e Restauro*, 8, 59-70.
- SERÉN, Maria do Carmo (1998): *Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis*, Porto: Centro Português de Fotografia.

Acknowledgments

The authors would like to acknowledge all CPF's staff for sharing their knowledge and access to the collections, especially to Bernardino Castro, CPF's director; Aida Ferreira, archivist, that first suggested the APR collection for this research project; and Ilda Zabumba, conservator-restorer. Also, a special thanks to Prof. José Manuel Martins Ferreira for sharing his passion for stereoviews and helpful information and images of the printed versions of some of CPF's negatives.

This research has the support of Fundação para a Ciência e Tecnologia of Portugal with a Ph. D. fellow grant (ref.: SFRH/BD/116315/2016).

La colección de estereoscópicas del médico zaragozano Enrique Pratosí

Stereoscopic photography collection by doctor Enrique Pratosí from Zaragoza

Luis Ayerbe

Luis Castelo Sardina

Juan Miguel Sánchez Vigil

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Se presenta el estudio de la colección de fotografías estereoscópicas del médico zaragozano Enrique Pratosí. El fondo, compuesto por más de 2000 positivos en vidrio, recoge vistas de España y de varios países europeos, temas relacionados con balnearios, exposiciones nacionales e internacionales, y otros varios sobre aspectos de la vida cotidiana en la España de finales del siglo XIX y principios del XX. Como resultado de la investigación, y siguiendo una metodología cuantitativa y cualitativa, se dan a conocer el número de placas de España y extranjero, así como la tipología de los contenidos, poniendo en valor los contenidos en materias específicas, fundamentalmente los balnearios, y aportando a la historia de la fotografía española un nuevo e interesante fondo de un autor amateur.

Palabras clave: Enrique Pratosí Martínez, fotografía *amateur*, fotografía estereoscópica, balnearios, historia de la fotografía.

ABSTRACT

The study of the collection of stereoscopic photographs of the Zaragoza physician Enrique Pratosí is presented. The collection, consisting of more than two thousand positive glass plates, contains views of Spain and several European countries. Topics shown are mainly related to thermal baths and spas, national and international exhibitions, and aspects of daily life in Spain in the late nineteenth and early twentieth centuries.

As a result of the research, and following a quantitative and qualitative methodology, a selection of plates from Spain and abroad is shown, as well as the typology of the contents. To conclude, the collection is a small contribution to the history of Spanish photography from a new and interesting amateur photographer.

Keywords: Enrique Pratosí Martínez, amateur photography, stereoscopic photography, spas, history of photography.

Introducción

La fotografía estereoscópica fue realizada y empleada por los amateurs con un fin específico: la posibilidad de proyección, privada o pública, gracias al efecto tridimensional de las imágenes. Este modelo, con origen anterior a la propia invención de la fotografía, alcanzó gran popularidad a partir de los años ochenta del siglo XIX, sobre todo en las sociedades culturales donde se realizaban frecuentes encuentros divulgativos y en los centros de formación por el carácter didáctico.

El estudio de la fotografía estereoscópica ha sido realizado por investigadores de solvencia, de los que citaremos como ejemplo a Gustavson (2009), Fernández Rivero (2004), Darrah (1997), Fuentes (1999), Gernsheim (1987), Reilly (1986) o Coe (1983, 1978). Estos y otros autores han recuperado, analizado y difundido numerosas colecciones, al tiempo que han dado a la estereoscopia espacio propio en la historia de la fotografía.

El uso de las cámaras estéreo fue muy habitual, como demuestra su gran difusión y comercialización. Además, la producción de positivos y tarjetas fue millonaria, impulsando la industria y el comercio derivado. Por otra parte, no debemos olvidar el coleccionismo, gracias al que se han conservado excelentes colecciones editadas por prestigiosas empresas y autores. Todo ello influyó en la decisión de intelectuales y científicos de emplearlas como herramienta para sus trabajos, generalmente formativo, docente o documental.

El caso del doctor Enrique Pratosí Martínez, que aquí se analiza, se encuentra en el marco que describimos, cuya pretensión primera fue la de documentar tanto sus actividades lúdicas como las personales y profesionales, generando fotografías que constituyen hoy prototipos de la memoria colectiva y espejos de la sociedad, cuyo valor se centra tanto en lo universal (materias y temas) como en lo específico o en lo particular (detalles de las imágenes). Su trabajo nos permite hoy, como resultado, difundir un conjunto de fotografías de interés para la comunidad científica en varios campos (incluida la propia técnica fotográfica), y de manera concreta para la historia de la fotografía estereoscópica.

En una lectura más específica, y relacionada con los contenidos, el fondo Pratosí cuenta con un volumen muy interesante de placas positivas de balnearios, industria floreciente desde finales del siglo XIX que refleja los modos de vida de la burguesía en ese periodo.

Enrique Pratosí. Apunte biográfico

Enrique Pratosí Martínez nació en Zaragoza el 20 de enero de 1859, y falleció en la misma ciudad en 1949. Era hijo de Francisco Pratosí Piedrafita (Jaca, 1808-Valencia 1867) y Florencia Martínez Ruiseco. Su padre estudió Medicina en Barcelona y fue catedrático en la Universidad de Zaragoza, donde explicó Química, y en la de Valencia donde enseñó Toxicología y Medicina legal. En 1844 fue elegido académico de la Real de Aragón y en 1845 correspondiente de La Coruña. Cuando falleció, la familia se trasladó a Zaragoza y se instaló primero en el número 20 de la calle Alfonso I y después en el 31 del Coso.

Con estos antecedentes, su hijo estudió también Medicina en Zaragoza. Se licenció en 1880 y se doctoró dos años después. Ingresó por oposición en el cuerpo de médicos directores de establecimientos de aguas minero-medicinales (balnearios) en 1887, tema relevante en su fondo fotográfico, como veremos, y del que dejó huella.

Entre los años 1888 y 1939 Pratosí dirigió una veintena de balnearios: Segura, Teruel (1888-1890); Albotea de Cervera del Río Alhama, Logroño (1892); Grávalos, Logroño (1893-1896 y 1899-1901); Cortezugui, Vizcaya (1897-1898); Hervideros de la Fuensanta, Ciudad Real



FIG. 1. Pratosí (segundo por la derecha), posando con sus colegas de promoción, h. 1880.

(1902-1903); La Garriga, Barcelona (1904-1907); Buyer de Nava, Asturias (1908); Jaraba, Zaragoza (1909); Fitero Viejo, Logroño (1911); La Puda de Montserrat, Barcelona (1914-1917); Zuazo, Álava (1918); Jaraba, Zaragoza (1919-1925); Caldas de Montbuy Barcelona (1926-1932); Fortuna, Murcia (1933-1934); La Toja, Pontevedra (1935); Caldas de Besaya, Cantabria (1936); Elgorriaga, Navarra (1937); Alzola, Guipuzcoa (1938) y Arnedillo Logroño (1939). En todos estos establecimientos realizó fotografías, conformando un conjunto excepcional por la autoría y la temática.

Su intensa actividad le define como un intelectual profesional comprometido, con tres grandes pasiones: la carrera profesional, la fotografía y los viajes. Gracias a la colección de placas estereoscópicas sabemos de sus viajes y de los intereses personales y profesionales. En varios retratos dejó constancia de sus amistades, con anotaciones como: «Mis amigos fotógrafos», «Almuerzo», «Círculo comercial» o «La finca de Bellido». Poseía varios lugares de recreo, llamados «pardinas», y entre ellos el preferido fue Samitier, a la orilla del río Cinca, con montes y cultivos.

La afición de Pratosí a la fotografía está vinculada a la actividad profesional. A finales del siglo XIX buena parte de los científicos utilizaban la fotografía, bien como un medio para

obtener imágenes a partir de las que investigar (Santiago Ramón y Cajal es el paradigma) o bien como «sport», término acuñado por la prensa y que se empleaba como sinónimo de ocio. Los *amateurs* o aficionados se agruparon en asociaciones puramente fotográficas, o en otras de su especialidad como la arqueología, antropología, botánica o geología, constituyendo grupos de trabajo en los que el uso de las imágenes permitió nuevos estudios y en consecuencia resultados de interés.

Hasta los últimos años de su vida se mantuvo en activo, como muestra la instancia fechada el 16 de enero de 1940, a los 80 años de edad, dirigida al Director General de Sanidad y en la que solicitaba continuar en el Cuerpo de Médicos Directores de Baños. Falleció en Zaragoza en 1949.

Las fotografías. Contenidos

En cuanto al número de fotografías, el mueble archivo original contiene 1757 placas, más 19 cajas de cartón de placas virgen con 350 más. Por tanto, el conjunto suma más de 2100 positivos estereoscópicos en vidrio (4,5 x 11,5 mm). Se guarda también un aparato *Taxiphote* de época para el visionado de las fotografías.

En su mayoría, más del 80%, fueron realizadas por Pratosí, pero también hay placas de otros autores de los que conocemos los apellidos: Azara, Ballesteros, Blancafort, Escudero, Font, Gaston, Llagostera, Pamplona y Ríos. Hay otro grupo de 14 placas con el nombre Richard en una caja donde Pratosí escribió en su exterior: «Copias de las vistas de Richard. Japón, China, India y África».

Países y ciudades

Las tomas de ciudades fueron realizadas durante los viajes por diferentes países. La mitad de las imágenes corresponden a España (911): Galicia, Asturias, País Vasco, Cataluña, Valencia,

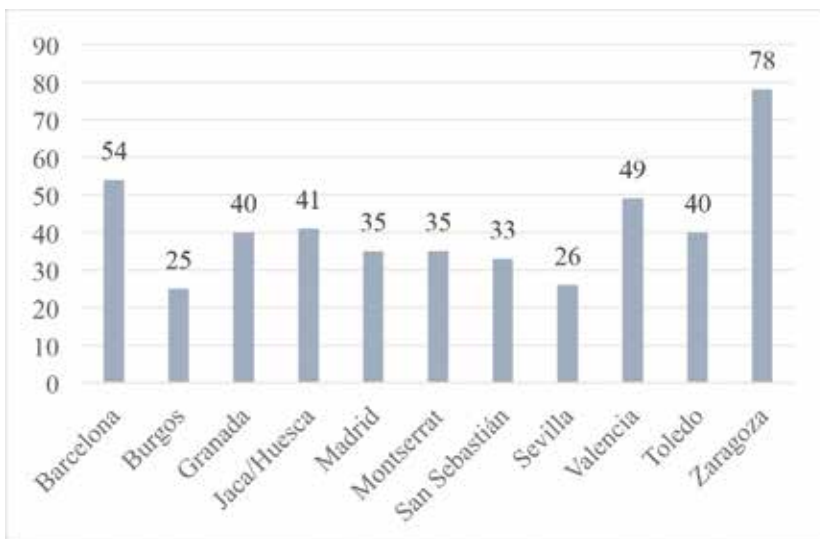


GRÁFICO. 1. Principales ciudades fotografiadas por Pratosí por número de imágenes.

las dos Castillas, León, Extremadura, Andalucía y Madrid. El foco de atención se encuentra en Aragón, con lugares emblemáticos (castillo de Loarre, monasterios de Santa María de Sigüenza y San Juan de la Peña, o la basílica del Pilar). Zaragoza y Jaca fueron los lugares a los que sentimentalmente se sintió más ligado. Las series con monumentos son también importantes, entre ellos la Alhambra de Granada, la mezquita de Córdoba, las catedrales de Burgos, Santiago de Compostela o León, y los santuarios de Covadonga y Montserrat.

Fuera de España, el país del que más fotos se conservan es Italia (299), seguido de Francia (200). Superan el centenar: Suiza (125), Alemania (120) y Portugal (100). Los otros dos países con fondos fotográficos son Austria (25) y Mónaco (24). Las ciudades más fotografiadas por Pratosí fueron Roma (134) y Lisboa (56), mientras que del resto la media máxima fue de 25.

Además de las localidades concretas, varios conjuntos se centran en un paisaje o región, como es el caso del Rin o la Selva Negra en Alemania, o el río Gállego en España. Otro grupo de imágenes de especial interés son las exposiciones: Internacional de Barcelona (1929), Iberoamericana de Sevilla (1929-1930), Hispano-Francesa de Zaragoza (1908) y Regional Valenciana (1909). Desde otra perspectiva, y siempre con el matiz documental, es importante el conjunto del III Congreso Internacional de Medicina de Lisboa (1906).

Los temas son siempre vinculados a la vida cotidiana y a las tradiciones y costumbres populares: transporte, romerías, procesiones, bailes, playas, mercados, tipos y trajes típicos, obreros, agricultores o pescadores. De todas estas materias, el transporte es uno de los más significativos, ya que en las imágenes se advierte el cambio de los coches de caballos a los vehículos a motor.

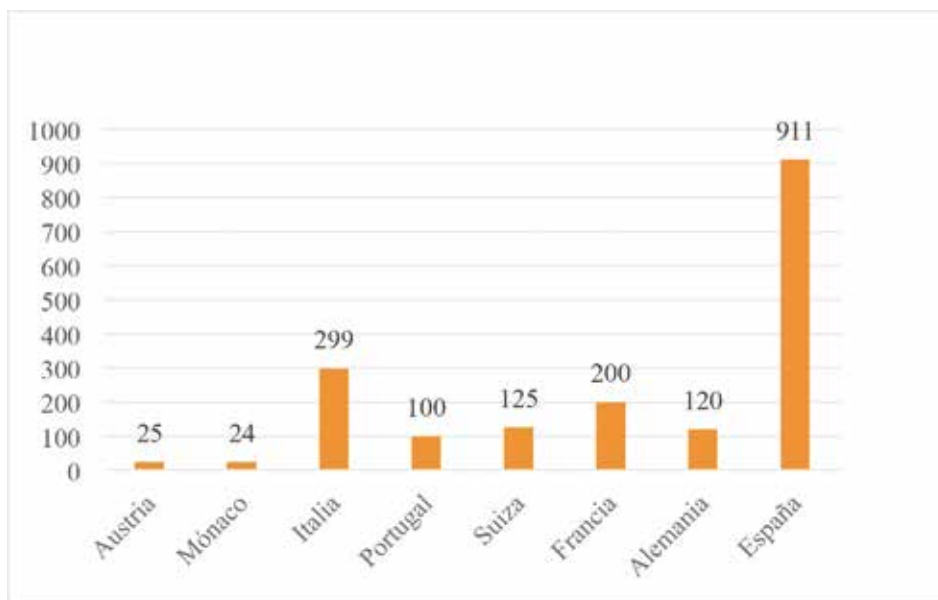


GRÁFICO. 2. Número de estereoscópicas por países.



FIG. 2. Balneario de Hervideros de la Fuensanta, Ciudad Real, 1902-1903.

Balnearios

La función y uso de los balnearios a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX responde a una cultura social que ha sido estudiada por expertos. La costumbre de «tomar las aguas» para combatir o prevenir enfermedades pasó a ser moda, y tanto la aristocracia como la burguesía tuvieron en los balnearios el punto de encuentro y de reunión en determinadas épocas del año. En los balnearios se firmaron acuerdos, se derribaron gobiernos, se conspiró, e incluso se cometieron magnicidios, como el asesinato de Cánovas del Castillo en el de Santa Águeda (Mondragón, Guipúzcoa) el 8 de agosto de 1897.

En el fondo Pratosí se conservan fotos e interiores y exteriores de los siguientes establecimientos: Hervideros de la Fuensanta (FIG. 2), La Garriga, Buyerres de Nava, La Isabela, La Puda de Montserrat, Jaraba, Fitero. Muchos de ellos se encuentran cerrados o abandonados, de ahí la importancia documental, como el de Hervideros (cerrado) o el de La Isabela (bajo el agua del pantano de Buendía, Guadalajara). De Buyerres son interesantes las tomas del entorno, así como de La Garriga o Blancafort.

Pratosí fotógrafo

De lo que no cabe duda es que Enrique Pratosí era un magnífico fotógrafo a pesar de que no se dedicase profesionalmente a ello, ya que sus imágenes denotan una gran cultura visual. Sus encuadres están muy cuidados, la exposición, perfecta, los personajes aparecen «en su sitio», es decir sus fotografías podían pasar por las de un fotógrafo profesional. Posiblemente sus viajes por España y Europa le dieron la oportunidad de ver o conocer fotógrafos o sus fotografías. El hecho de pertenecer o formar parte de una agrupación fotográfica debió ser también incentivo para el intercambio de reflexiones sobre el arte fotográfico, además, como así queda reflejado, al intercambio de fotografías realizadas entre ellos mismos.

La fotografía de los pescadores de Valencia (FIG. 3) arrastrando un velero por la playa tiene reminiscencias de los cuadros de Sorolla, la integración de sujetos en las tomas nos aparece como un elemento de escala de las mismas, las sugerentes escenas de tipo social o de reportaje gráfico de la época le acercan a las fotografías del francés Lartigue, otro gran aficionado, o de Atget. Incluso algunas fotografías tienen un carácter extremadamente moderno, como la realizada en el Parc Vincennes de París (FIG. 4) en donde apreciamos un primer plano de unos árboles, en una isleta con sus reflejos en el agua. Es una fotografía en donde no ocurre nada,



FIG. 3. Sacando un velero del mar. Valencia, h. 1900.



FIG. 4. Parc de Vincennes, París, s/f.

es un fragmento de una naturaleza pausada y lánguida más propia de obras de finales del siglo XX o del XXI.

Destacar también su magnífica foto sacada en Basilea a unos deshollinadores (FIG. 5), perfectamente sincronizados en donde las escaleras que portan están en la diagonal del encuadre. O esa fotografía del mihrab de la mezquita de Córdoba (FIG. 6) en donde unos rayos de luz cortan el encuadre desde la parte superior ofreciéndonos dos planos separados por luz en la misma imagen. También nos encontramos con fotografías nocturnas, como la realizada en la plaza de España de Zaragoza en donde podemos apreciar la exposición prolongada que tuvo que efectuar, se pueden ver personas en primer término de las que aparece sólo su rastro difuso como consecuencia de ello. Exponer a pleno sol, sin fotómetros (hasta los años 30 no aparecerían fotómetros fiables) ya tenía su complejidad, exponer de noche era un acto que podríamos calificar como heroico.

Su gusto por los primeros vehículos a motor y por el dinamismo de aquellos que están en movimiento hace que tenga que recurrir a fotografiarlos de frente o en planos oblicuos para evitar que, como consecuencia de los tiempos de exposición de la época, pudiesen salir movidos. Esto lo vemos en la fotografía de la diligencia de Santiago a Coruña con unos caballos y



FIG. 5. Deshollinadores en Basilea, s/f.



FIG. 6. Mihrab de Abderramán en la mezquita de Córdoba, s/f.

mulas al galope en donde logra la detención del movimiento de patas y ruedas. Todas las escenas cotidianas en Zúrich, Frankfurt, Lisboa, París, Madrid o Nápoles nos dan una visión muy completa de la sociedad europea de finales del XIX y principios del siglo XX, así como de sus raíces aragonesas, de familiares y amigos incluida una fotografía de grupo en donde podemos ver a Pratosí posando junto con sus colegas de promoción (FIG. 1).

Bibliografía

- COE, B. (1978): *Cameras: from Daguerreotypes to instant pictures*. London: Marshall Cavendish.
- COE, B., Haworth-Booth, M.A. (1983): *A Guide to Early photographic Processes*. London: Victoria and Albert Museum,
- DARRAH, William C. (1997): *The World of Stereographs*. Nashville: Land Yatch Press.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- (2008): *La España romántica en versión estereoscópica*. Ponencia: «Viaje imaginario y registro monumental en la fotografía del siglo XIX». Disponible en: <http://eprints.rclis.org/16904/1/Espa%C3%B1a%20romantica%20version%20estereo.pdf>

- FUENTES, A. *et al.* (1999): «Notas sobre fotografía estereoscópica», en *Los Hermanos Faci. Fotografía*. Zaragoza: Diputación Provincial.
- GERNSHEIM, Helmut (1987): «Stereoscopic Photography», en *The Rise of Photography, 1850-1880*. New York: Thames and Hudson, pp. 71-85.
- GUSTAVSON, T. (2009): *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*. New York: Sterling Publishing Co.
- REILLY, James M. (1986): *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*, New York: Eastman Kodak Company.

La Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga y el sistema Jules Richard

The Arturo Pani Arteaga collection of stereoscopic views and the Jules Richard system

Sandra Arzate González

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (México)

RESUMEN

La Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga pertenece al archivo fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Consta de 3460 placas estereoscópicas de vidrio en formato 45 x 107 mm, un visor Taxiphote, un mueble clasificador, el instructivo de las cámaras Vérascope y el catálogo de productos Richard. Elementos que nos permiten afirmar que Arturo Pani contó con el Sistema Jules Richard completo para realizar sus tomas fotográficas. Pani estudió ingeniería civil y se desempeñó por varios años como diplomático en el servicio exterior mexicano. Sus estereoscópicas muestran vistas de diferentes ciudades de Europa, África, India, Estados Unidos y México, personajes históricos como Francisco Villa, Emiliano Zapata, Artemio del Valle Arizpe y Mario Pani. Las placas fueron tomadas entre 1910 y 1924.

Palabras clave: Arturo Pani Arteaga, estereoscópica, Sistema Jules Richard, Taxiphote, Vérascope.

ABSTRACT

The Arturo Pani Arteaga collection of stereoscopic views belongs to the Manuel Toussaint photographic archive of the Institute of Aesthetic Research of the UNAM. It consists of 3460 stereoscopic glass plates in 45 x 107 mm format, a Taxiphote viewfinder, a sorter cabinet, the Vérascope camera instructions and the Richard product catalog. Elements that allow us to affirm that Arturo Pani had the complete Jules Richard System to take his photographic shots. Pani studied civil engineering and served for several years as a diplomat in the Mexican foreign service. His stereoscopic photographs show views of different cities in Europe, Africa, India, the United States and Mexico, historical figures such as Francisco Villa, Emiliano Zapata, Artemio del Valle Arizpe and Mario Pani. The plates were taken between 1910 and 1924.

Keywords: Arturo Pani Arteaga, Jules Richard System, Stereoscopic, Taxiphote, Vérascope.

La Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga fue donada al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en el año 2012. Sus dueños Enrique Pani Linaae y la señora Cathie Bano de Pani tomaron la decisión de donarla para evitar que sufriera deterioros derivados de un mal almacenamiento. La familia Pani contaba con las placas estereoscópicas, un visor Taxiphote, un mueble clasificador, el instructivo de las cámaras Vérascope y el catálogo de productos Richard. En el mueble clasificador se hallaban



FIG. 1. Taxiphote después de la restauración. Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

almacenadas dos mil fotografías, mientras que el resto se encontraba en cajas originales de cartón con capacidad para doce placas. Las cajas tenían información sobre el fabricante y el tipo de objetos, su revisión arrojó cinco marcas de placas secas al gelatinobromuro, estas fueron: Vérascope Richard, Ilford Alpha lantern Plates, Lumière & Jougla y Guilleminot. Los trabajos de conservación se iniciaron con el retiro de las dos mil placas contenidas en el mueble clasificador, lo que era necesario para el traslado del visor a un taller de restauración, donde fue intervenido.

La palabra Taxiphote esta compuesta por el prefijo *taxi* que en griego significa ordenar, y el sufijo *photos* que significa luz y alude a la palabra fotografía. Taxiphote fue el nombre que eligió Jules Richard para su invento en 1899. Su invento no era un simple visor estereoscópico, era

la solución al problema de almacenaje de placas de vidrio de los consumidores de productos Richard.

Jules Richard nació el 19 de diciembre de 1848 en París, era hijo de un fabricante de aparatos de precisión especializado en barómetros. En 1876, tras la muerte de su padre asumió la administración del negocio familiar a lado de su hermano Maximiliano Richard, con quien creó la marca y sociedad *Richard Frères*. No obstante, es Jules quien provee de patentes a la fábrica y quien toma las principales decisiones. A principios de los años noventa la marca opta por producir aparatos y accesorios fotográficos, específicamente cámaras y visores estereoscópicos. Su especialización fue tal, que logró patentar la cámara estereoscópica más vendida de la historia y el visor más sofisticado que haya existido.

La cámara de Jules Richard, la Vérascope, era ideal para viajes y excursiones pues apenas medía unos centímetros más que sus formatos; estos formatos eran 45 x 107 mm y 7 x 13 cm, su cuerpo era de metal y sus lentes Zeiss de manufactura francesa y alemana.

El público podía adquirir el visor o bien el visor sobre un mueble clasificador. El mecanismo del visor, que consta de una rueda y una barra de metal dentadas sobre una base de metal, permitía observar 25 placas de manera continua. El visor contaba con cajas construidas especialmente para su uso, eran cajas de baquelita negra con capacidad para 25 placas estereoscópicas, tenían grabado el nombre del aparato, la patente y el nombre de su inventor. Las cajas contaban con un espacio abierto en la base, este espacio permitía la elevación de las placas a la posición de visualización. Los muebles podían ser gabinetes o escritorios con cajones numerados que servían para guardar cuatro cajas de baquelita en cada uno.

Con el Taxiphote, Arturo Pani visualizó en 3D cada una de sus fotografías, pudo clasificarlas y almacenarlas de manera óptima, incluso pudo redactar un listado de imágenes (FIG. 1).



FIG. 2. Arturo Pani Arteaga y Dolores Darqui, 1910. Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

El inventario de la colección arrojó la existencia de 2320 positivos y 1140 negativos. La mayoría estas placas estereoscópicas cuentan con un número rotulado que no es continuo y a veces se repite. Los 2320 positivos están rotulados con un título que hace referencia a la imagen contenida en la placa, título que corresponden al listado de Arturo Pani; el resto de las placas no posee información.

Tras el inventario se procedió a realizar la limpieza de los materiales. Esta limpieza se realizó con hisopo, agua, alcohol, brocha de pelo suave y perilla de aire. No está de más mencionar que la estabilización de placas de vidrio es una actividad especializada, que se realiza con mucho cuidado y paciencia dado lo delicado del soporte. Una vez limpiadas las placas fueron colocadas en guardas de papel libre de ácido, después fueron depositadas dentro de cajas de polipropileno con capacidad para treinta placas, en posición vertical y con separadores de papel que amortiguan el choque de las placas en caso de movimiento. Para su mejor conservación las cajas fueron almacenadas en una gaveta metálica dentro de una bóveda climatizada.

Después de la limpieza fueron digitalizadas mil setecientas placas, lo que permitió una mejor visualización de las imágenes y el análisis de las mismas para iniciar la catalogación de las fotografías en el sistema estandarizado CollectiveAccess. En esta etapa fue necesario confrontar la información que nos proporcionaba la propia colección con otras fuentes de información, básicamente la literatura producida por su fotógrafo.

Arturo Pani Arteaga nació en la ciudad de Aguascalientes en 1879 y falleció en la Ciudad de México el 12 de agosto de 1962. La madre de Pani, María de la Paz Arteaga, perdió a sus padres a la edad de once años, quedó entonces bajo la tutela de sus tías y tío maternos, el jefe de la familia era el político y diplomático Jesús Terán, a quien Arturo Pani admiraba. Los Terán eran una familia de buena posición económica, dueños de haciendas que el propio Jesús administraba. Durante su desempeño en el servicio exterior mexicano, Jesús Terán vivió con toda su familia en Europa. En París, Paz conoció al ingeniero Julio Pani Letechipía pariente lejano de la familia Terán con quien contrajo matrimonio y tuvo diez hijos: Julia, Camilo, Paz, Ricardo, Elena, Enrique, María, Alberto, Arturo y Julio. La familia Pani Arteaga vivió en Londres, Santillana del Mar, Madrid y Pozzolatice (Italia). En mayo de 1866, tras la muerte de don Jesús, toda la familia Terán regresó a Aguascalientes (FIG. 2).

Ya sin el jefe de familia la fortuna de los Terán dejó de acrecentarse. El padre de Arturo se encargó de malgastar su propia fortuna y la herencia de su esposa, gastaba mucho en fiestas,



FIG. 3. El Presidente Porfirio Díaz colocando la primera piedra del Palacio Legislativo (hoy Monumento a la Revolución) durante las Fiestas del Centenario, 1910. Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

viajes y lujos innecesarios. Sin llegar a ser pobres, la familia Pani Arteaga comenzó a vivir una época de estrechez económica.

En el año de 1900, Arturo Pani, viajó a la ciudad de México para estudiar en la Escuela de Ingenieros. En 1904 concluyó sus estudios y formó parte de la comisión técnica que, por encargo del gobierno, dirigió el ingeniero Manuel Marroquín y Rivera. La comisión estudiaba la forma de hacer llegar el agua desde el pueblo de Xochimilco sin bombeo a la ciudad de México. Posteriormente fue nombrado jefe del taller de dibujo encargado de preparar la memoria gráfica de ese proyecto (Arturo Pani, 1954: 123 y 134).

En 1906 contrajo matrimonio con Dolores Darqui, madre de sus tres hijos: Mario, Arturo y Óscar. Entre 1919 y 1934, la familia Pani Darqui vivió en Amberes, Génova, Milán y París. Antes de regresar a México ocupó el cargo de representante ante la Sociedad de Naciones en Ginebra.

En 1935 Arturo Pani se dió a la tarea de formar el archivo personal de su hijo, el arquitecto Mario Pani. Comenzó el registro fotográfico de su obra, coleccionó recortes de periódicos y revistas con noticias y reportajes sobre el arquitecto, con ellos elaboró catorce álbumes que en la actualidad resguarda el Tecnológico de Monterrey, también adquirió material de otros fotógrafos como Guillermo Zamora, material que también organizó. El ingeniero administró, en sus primeros años, el despacho del arquitecto Mario Pani. A partir de 1938, fue gerente de la revista *Arquitectura*, la cual contribuyó a posicionar a Mario Pani como la principal figura dentro de la comunidad de arquitectos en México (Pablo Landa, 2014: 23-25).

A partir de 1949 Pani comenzó a desarrollar su faceta de escritor, fue el autor de cuatro biografías: la de su madre Paz Arteaga, la de su tío Jesús Terán, la de su hermano Alberto Pani y la suya. Muy probablemente sea también el autor de *México de Mario D'Arpi*, publicado por el Instituto de Artes Gráficas de Bérgamo bajo el auspicio de la oficina del consulado mexicano en Genova en 1924. Según Arturo Pani, Mario D'Arpi era un nombre ficticio, pues la monografía era producto de dicha oficina. Sin embargo, en una entrevista Mario Pani externaría la siguiente opinión respecto a la escritura de su nombre:

Mi nombre completo es Mario Pani Darqui, pero he descubierto que ese nombre no es así, debe ser: D'Arqui... (Graciela Garay, 2000:27)

Muy parecida a la escritura de Mario D'Arpi.



FIG. 4. Entrada de Carranza a México, Manifestaciones populares, 1914. Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Al leer los textos de Arturo Pani uno puede percatarse de que hay información repetida, lo que no es de extrañar pues se trata de cuatro miembros de la misma familia. La lectura de la autobiografía, titulada *Ayer*, deja la sensación de que la colección pudo ser la base de dicho texto. Muchos lugares captados con la cámara son descritos ampliamente en el libro, otros cuentan con la anécdota de aquellos viajes, es decir, las vistas se corresponden con el libro.

...Vinieron las fiestas del centenario y disfrutamos de ellas en lo posible. Fernando Záyago y yo, junto con uno de los dibujantes, de apellido César, a quien sus padres tuvieron la humorada de ponerle el nombre de Julio... nos echamos a cuestras la tarea de fotografiar, turnándonos cada día, los actos más salientes de aquel fenomenal programa de festejos. (Arturo Pani, 1954: 137).

Como documentos de autenticidad, quedaron en nuestra colección de vistas estereoscópicas las inauguraciones de edificios y monumentos; la colocación de primeras piedras –únicas en no pocos casos–, que en solemnes ceremonias llevaba a cabo el general Díaz rodeado de invitados de honor y de su gabinete: Limantour, don Justo Sierra, don Leandro Fernández... (Arturo Pani, 1954: 138).

Hay en la colección fotografías del edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (hoy Museo Nacional de Arte), lugar donde Pani laboraba durante las Fiestas del Centenario (FIG. 3).

La colección cuenta con imágenes del inicio de la Revolución Mexicana, imágenes de las protestas contra Díaz y el movimiento democrático de Francisco I. Madero, partidario más bien de Díaz, de su orden y progreso, a Pani le tocó estar del lado de Madero, a quien consideraba débil e ingenuo, estuvo cerca de él los primeros días de la Decena Trágica; después del asesinato del presidente hubo quien desconfió de Pani, su hermano Alberto viajó al norte del país para unirse a los Carrancistas y combatir al usurpador Victoriano Huerta, lo que le valió ser considerado para ocupar un par de cargos en el gobierno que resultó de la Revolución (FIG. 4).

A principios de 1919, Pani, viaja a Europa para desempeñar un cargo en la oficina consular ubicada en Amberes. Existen fotos de su viaje en barco con su familia, narra en su autobiografía que le causaron mucha molestia las prácticas de salvamento o simulacros que organizaba la tripulación. Comienza su recorrido por Europa y el registro de su viaje. Al igual que su madre, lee sobre los lugares que visita, aprecia el arte que existe en todas partes, en la arquitectura y dentro de edificios y museos. Se considera un turista diferente.

Ya instalado en su puesto se percata de la vida licenciosa de los delegados de otros países, convive y viaja con ellos, es nuevo y quiere conocer y pasear a su familia. Tal es el caso de los embajadores de Uruguay, Argentina y Cuba, quienes no salen de los casinos y los balnearios,



FIG. 5. Ministros de Argentina, Cuba y México en los jardines del Casino Kursaal en Ostende, Bélgica, 1919. Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

los nombres de otros delegados se los reserva, no quiere problemas, sus hijos lo acompañan a todas partes y les toma fotos (FIG. 5).

Los retratos de Arturo Pani son escasos en la colección, al principio me llamó la atención la presencia de un caballero en un gran número de fotos, al grado que creí que se trataba de Arturo Pani y sigue llamando mi atención que por una sola mención en su autobiografía, me percatara de que no se trataba de él. Este personaje que pudiera parecer involuntario, pues tampoco está mencionado en los títulos de las placas ni en el listado de Pani, es nada menos que Artemio del Valle Arizpe, personaje con el que recorrió España, Francia, Alemania y Austria entre 1919 y 1922.

Artemio del Valle Arizpe, a la sazón comisionado en Madrid como secretario de nuestra Legación quiso acompañarme aprovechando vacaciones acumuladas por dos años. Esto me caía de perlas, pues aunque yo llevaba un encargo definido, en nada más agradable su cumplimiento. Y luego, además de ser Artemio un viejo y buen amigo cuya ansia por conocer el mundo corría pareja con la mía, su educación, su especial cultura, su amena charla siempre llena de ocurrencias divertidas... (Arturo Pani, 1954: 269-270).

Artemio del Valle Arizpe era hijo del gobernador de Coahuila, estudió leyes en su ciudad natal, además de ejercer como miembro del servicio exterior mexicano, fue un prolífero escritor de novela e historia de México. Fue Secretario Académico de la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y Cronista oficial de la Ciudad de México.

Don Artemio posa todo el tiempo para la cámara de Arturo Pani, el resultado son espléndidos retratos tomados en fabulosas escenografías de diferentes épocas y hoy patrimonio de la humanidad. Qué combinación vino a ofrecer Arturo Pani en sus vistas estereoscópicas. Otra imagen con anécdota es la sorpresa que causa en Pani el orden con que se desarrolló un mitin socialista en la ciudad de Berlín y en medio del mitin se observa nuevamente a don Artemio.

Nos llamó poderosamente la atención en Berlín el orden con que se llevó a cabo un mitin socialista que una mañana presenciamos en la plaza principal. A hora fija, por las diversas calles que a la enorme plaza concurren, llegan en perfecta formación y cantando La Marsellesa, numerosos grupos de obreros al parecer. En menos de cinco minutos la plaza esta negra de cabezas; no cabe una persona más. Cada grupo ocupa el lugar que sin duda se le ha señalado previamente; no se oyen gritos ni nadie empuja a nadie... En un momento dado termina el mítin... En unos cuantos minutos se despeja la plaza. (Arturo Pani, 1954: 269-270).

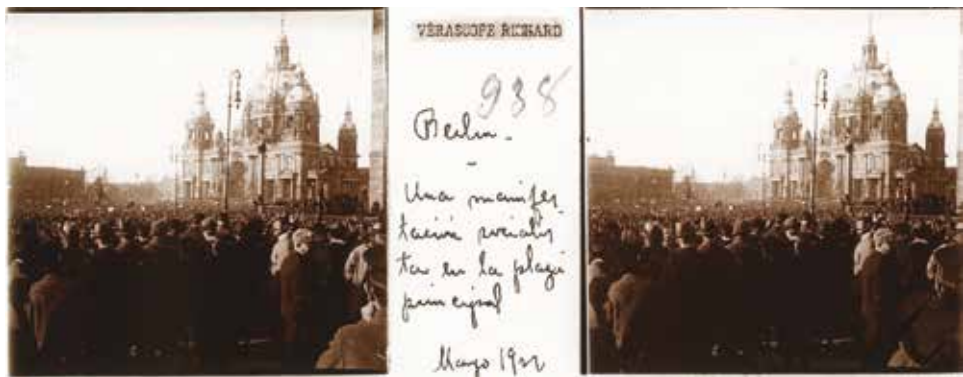


FIG. 6. Artemio del Valle Arizpe en medio de un mitin masivo en el jardín público Lustgarten. Colección Vistas Estereoscópicas Arturo Pani Arteaga. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

El Archivo Fotográfico Manuel Toussaint está muy agradecido con la familia Pani por haber donado las placas y el visor; ya que nos dio la posibilidad de vivir la experiencia de la fotografía 3D y de conocer las razones del éxito del Sistema Richard. Estas cámaras fotográficas portátiles y resistentes por su fabricación en metal; con excelente óptica y excelente desempeño, lograron que el fotógrafo no profesional se sintiera cómodo tomando cientos de imágenes de gran calidad, imágenes que han llegado en buenas condiciones hasta nuestros días. La Colección Arturo Pani tiene cien años de existencia, bajo el resguardo de la UNAM esperamos que perdure mucho más y sirva al estudio de todos interesados en este periodo de la historia.

Bibliografía

D'ARPI, Mario (1924): *México*, Bérghamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

GARAY, Graciela (2000): *Mario Pani. Historia Oral de la Ciudad de México. Testimonios de sus arquitectos (1940-1990)*, México: Conaculta-Instituto Mora.

LANDA, Pablo (2014): *Mario Pani. Arquitectura en Proceso*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, consultado el 16 de octubre de 2019. http://www.marco.org.mx/programas/MaterialEstudio_Pani.pdf.

PANI ARTEAGA, Arturo (1949): *Jesús Terán. Ensayo Biográfico*, México: M. Mijares.

- (1954): *Ayer...*, México: Arturo Pani.
- (1955): *Una vida*, México: Arturo Pani. Manuel Casas
- (1961): *Alberto J. Pani. Ensayo Biográfico*, México: M. Mijares.
- (1991): *Tres relatos de sabor antiguo*, Aguascalientes, México: Instituto Cultural de Aguascalientes.

RICHARD, Jules (1913): *Instrucción pour l'emploi du Vérascope Richard*, París: Lahure.

- (1913): *Vérascope Taxiphote Glyphoscope* [Catálogo de productos Richard], París: Lahure.

PONENCIA

La Estereoscopía en la Real Colección de Fotografía

Stereoscopy in the Royal Photography Collection

Reyes Utrera Gómez

Patrimonio Nacional

RESUMEN

Durante los reinados de Isabel II a Alfonso XIII en que tuvo su apogeo el fenómeno estereográfico, el interés por la fotografía en todas sus modalidades en el entorno regio generó la llegada de extraordinarios repertorios estereográficos que sitúan a Patrimonio Nacional como institución de referencia para el estudio de esta modalidad fotográfica.

Palabras clave: Estereoscopia, familia real española, España, Isabel II, Alfonso XIII, ciencia, conflictos bélicos, monumentos, obras públicas, Guinea, Patrimonio Nacional.

ABSTRACT

From the reigns of Isabel II to Alfonso XIII, when the stereographic phenomenon reached its peak, interest in photography in all its modalities within the royal circle, led to the arrival of extraordinary stereographic repertoires that today situate Patrimonio Nacional as an institution of reference for the study of this photographic modality

Key words: Stereoscopy, Spanish royal family, Spain, Isabel II, Alfonso XIII, science, military conflicts, monuments, public works, Guinea, Patrimonio Nacional

Durante el reinado de Isabel II en que se inscribe la edad de oro del fenómeno estereográfico, España pasaba por una época de modernización de sus estructuras y realidades, para la que los nuevos mecanismos visuales se erigen en una forma de controlar la actualidad que atrapa en toda su verdad la fotografía. La monarquía española, consciente de la importancia de la fotografía como vehículo de propaganda, fomentó su uso en todos los ámbitos posibles ante el inestable panorama político de su reinado (FIG. 1).

El papel de la monarquía española en la difusión de la cultura es una realidad incuestionable, y durante los reinados de Isabel II a Alfonso XIII en que tuvo su apogeo el fenómeno fotográfico en tres dimensiones, aparte de los titulares de la corona, fueron varias las personalidades que destacaron en la protección de las artes y su interés por la fotografía en el entorno regio. La figura del duque de Montpensier, con extraordinario interés por el nuevo medio gráfico,



FIG. 1. Retrato de la familia real española, J. Laurent, AGP n.º 10148371.

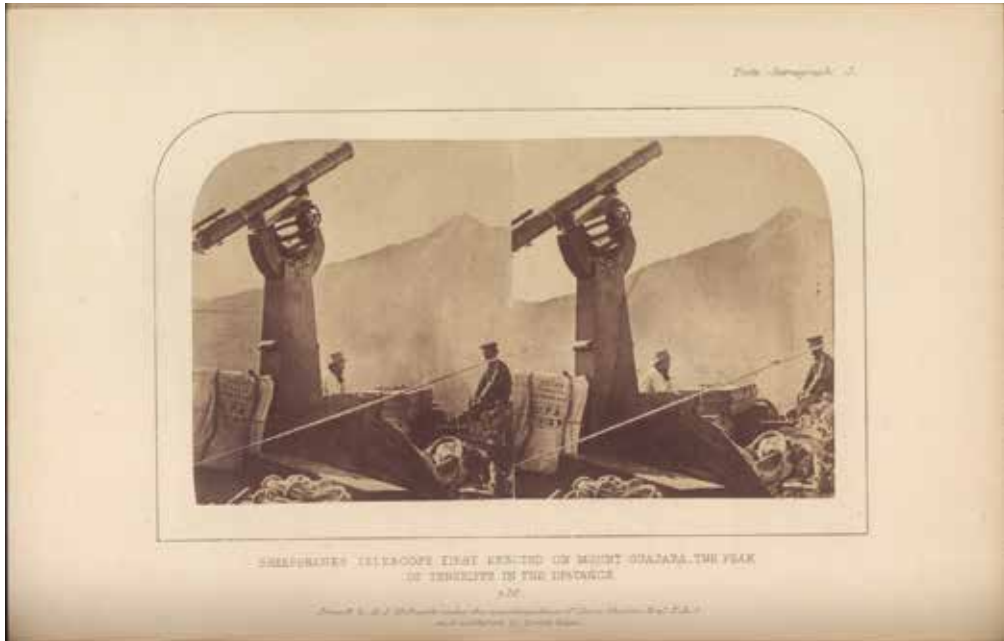


FIG. 2. Primer telescopio instalado en el Observatorio de Guajara: RB, n.º10202250.

sobre la que reunió una importante colección el infante Sebastián Gabriel, o el ejemplo del rey consorte Francisco de Asís, del que no hay que desdeñar su papel en la introducción de gustos y objetos artísticos¹, así como en la formación de sus herederos, palpable en el interés de su hija mayor, la infanta Isabel, y también el afán coleccionista de la infanta Paz, sitúan al conjunto de la familia real como factor a considerar en los inicios y desarrollo del fenómeno fotográfico en España.

Estos factores explican la presencia entre la Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio de pioneros reportajes en formato estereoscópico en el campo de las obras públicas, fotografía bélica, la actualidad, científica y cultural. Por todo ello y por la presencia de catálogos de vistas estereoscópicas de las principales compañías francesas, procedentes de la biblioteca de la infanta Isabel de Borbón, Patrimonio Nacional se erige como a una de las instituciones de mayor significación en la custodia de las diferentes modalidades de este interesante y sugestivo material gráfico.

El coleccionismo estereoscópico objeto de esta ponencia tiene una estrecha relación con la historia de España, de manera que sus protagonistas, su diversidad y riqueza cultural, se encuentra ilustrada en muchos de los repertorios. La apuesta de la corona en la preservación y difusión de la colección de la fotografía se entiende en su sensibilidad hacia el acervo artístico español, y como un símbolo más de su identidad colectiva.

1 AG, lg.776 Exp.62: Inventario de efectos pertenecientes a Francisco de Asís: Se encuentran detalladas numerosas alusiones a estereóscopos con vistas.

Coincide también el desarrollo de la estereoscopia con el auge de la literatura de divulgación científica. En este contexto la fotografía se muestra comprometida con el desarrollo de las ciencias y con la búsqueda de conocimientos, y se erige en instrumento idóneo para desarrollar esa labor de una manera más fácil y amplia. Buen ejemplo de ello lo encontramos en la obra de **Charles Piazzi Smyth (1819-1900)**.

La nueva modalidad de la fotografía en tres dimensiones en España se estrena del mismo modo que los inicios de la fotografía en España, bajo autoría extranjera y de la mano de Charles Piazzi Smyth, científico y profesor de Astronomía de la Universidad de Edimburgo². En junio de 1856 acompañado por su esposa Jessica Duncan, viajaban hasta las islas Canarias para probar su teoría de que las estrellas podían ser mejor observadas desde posiciones más elevadas alejadas del nivel del suelo, observar el espectro solar, y la medida de las radiaciones de la luna. Como colofón a su exhaustivo trabajo de investigación, publicaba en 1858 y en Londres, el primer libro en el que se incluyeron positivos a la albúmina, estereoscópicas originales pegadas e intercaladas entre el texto. El científico eligió este formato por su mayor facilidad para el traslado y manejo, además de proporcionar una mayor fidelidad y exactitud. Las fotografías de Smyth demuestran la claridad de la atmósfera a tan elevada altitud, y el brillante resultado de sus trabajos le supuso entrar como miembro de la Real Sociedad Astronómica. En el mismo año 1858 Charles Piazzi remitía a la reina Isabel II un ejemplar del libro con las observaciones astronómicas realizadas desde la Isla de Tenerife, bajo el título «*Tenerife, an Astronomer's experiment: or, specialities of a residence above the clouds*», ilustrado de forma pionera con 20 vistas estereoscópicas, en un gesto de gratitud por el excelente resultado de sus trabajos de investigación en suelo español (FIG. 2).³

Eugene Sevaistre (1817-1897)

Durante los mismos años de la expedición de Piazzi Smyth, viajaba también por España con su cámara y laboratorio fotográfico a costas el francés Eugène Sevaistre. Su extraordinario registro fotográfico de España se contextualiza en la afición internacional por lo español que se origina en las primeras décadas del siglo XIX, al amparo del Romanticismo, cuando la cultura peninsular se destaca como exótico contrapunto a la del resto de Europa. Parte de sus imágenes fueron utilizadas por el escritor, traductor y viajero por España desde 1857 Alfred Germond de Lavigne, para la ilustración de su guía *Itineraire, descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, publicada en París, en 1859. Resaltamos el carácter pionero de esta obra dentro del género de la literatura de viajes, en atención al extraordinario interés que despertaban sus originales ilustraciones fotográficas realizadas en papeles albúmina (FIG. 3).

Las imágenes de Sevaistre, constituyen un claro ejemplo de que la pionera visión fotográfica de España la consolida la imagen estereoscópica. Entre 1856-1859 las expediciones realizadas o promovidas por J. Carpentier, los editores Gaudin y Ferrier y Soulier pusieron en el mercado más de 500 imágenes sobre España; en la década de los 60, los fotógrafos y editores Lamy, Andrieu y Ferrier comercializaron más de 600 vistas, y si a ellas sumamos las colecciones

2 Nacido en Nápoles, parecía predestinado al mundo de la astronomía desde que fue bautizado con el nombre del famoso teólogo y astrólogo Giuseppe Piazzi, segundo hijo del contralmirante William Henry Smith, quien había sido también presidente de la Royal Astronomical Society. Charles recibió desde temprana edad una formación científica. Debutó en el mundo de la fotografía en 1843 realizando sus primeros calotipos, tras su aprendizaje de la mano de Sir John Herschel, allegado a su familia. Su interés por la fotografía se fraguó, por el círculo de amistades paternas, muy próximo a Fox Talbot, Herschel o Sir David Brewster. En 1845 fue nombrado Astrónomo Real de Escocia, y en 1846 Regio profesor de Astronomía de la Universidad de Edimburgo.

3 AHN.H-3275 (Regalos Casa Real).

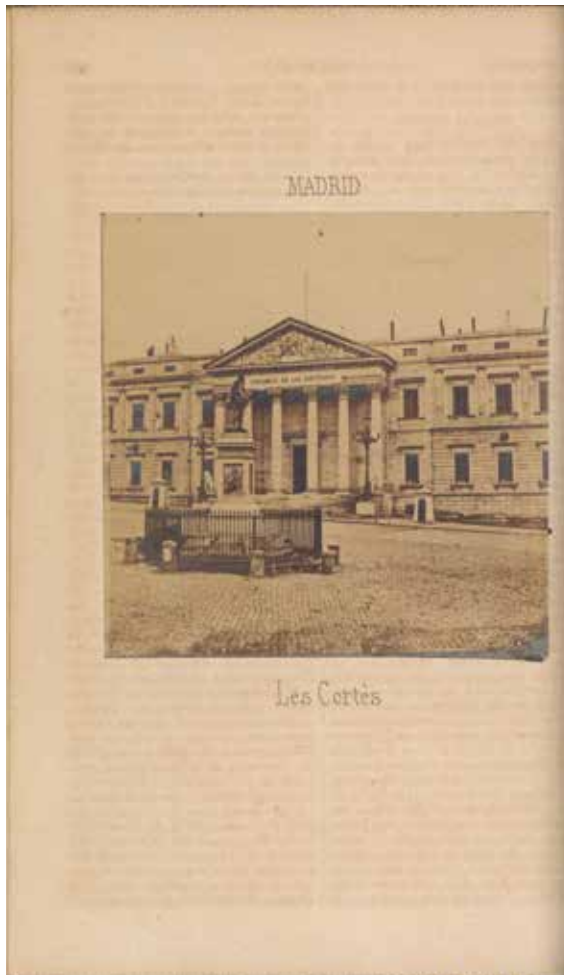


FIG.3. Vista del Congreso de los Diputados, E. Sevaistre n.º 10209815.

más modestas compuestas en España por Spreafico, Laurent, Fazio, Masson y otros operadores locales cabe concluir en que, aparte de su importancia como fenómeno técnico, cultural o sociológico, sobresale su componente de espectáculo visual que impulsó en pocos años la creación de un corpus iconográfico español, que va más allá del registro de la España monumental para internarse también en entornos naturales, y detalles de especial significación.

Nos encontramos por tanto ante una obra excepcional, puesto que sólo se conocen dos ejemplares ilustrados: uno que perteneció a la emperatriz Eugenia de Montijo y el que aquí mostramos, perteneciente a la reina Isabel II. La razón por la cual fueron únicamente dos los ejemplares originalmente enriquecidos, radica en el hecho de que las fotografías eran fruto de una doble vista para realizar las estereoscopías. Las fotografías de Sevaistre llaman la atención por su nitidez y la originalidad de temas y encuadres, siendo él el primero en realizar tan extenso repertorio de vistas de monumentos y ciudades españolas.

William Atkinson (1825-1907) y el Ferrocarril de Isabel II

Otro de los viajeros que descubrieron asombrados la diversidad y riqueza del paisaje español en el siglo XIX fue William Atkinson. Su obra fotográfica se enmarca en su participación como ingeniero en las obras del ferrocarril de Alar del Rey a Reinosa, y el patrocinio regio para la nueva empresa que pasaría a llamarse Ferrocarril de Isabel II. El impulso dado por Bravo Murillo, gracias a la fuerte inversión extranjera, derivó en la construcción de una importante red ferroviaria y en una clara mejora de las construcciones civiles. Las imágenes de William Atkinson además de contener un extraordinario interés documental, se entienden como vehículo más adecuado de propaganda del avance en infraestructuras civiles en la España de Isabel II.

El 16 de abril de 1845, una Real Orden autorizaba al marqués de Remisa, empresario del Canal de Castilla, a construir un ferrocarril entre Alar del Rey y Santander. El apoyo del Estado al ferrocarril es en este momento claro pues con ese objetivo declarado había creado el Minis-



FIG. 4. Caseta de los guardas vigilantes de la línea férrea. W. Atkinson, RB, n.º 10174574.

terio de Fomento en 1850. El 19 de diciembre de 1851 se daba la concesión a una agrupación de comerciantes santanderinos que tomaron el nombre de la reina «Ferrocarril de Isabel II» una vez que el rey Francisco de Asís aceptó acogerla bajo su protección⁴. El rey asistió a la inauguración de las obras en Santander (Cajo) el 3 de mayo de 1852 y la ciudad le agasajó con tres días de celebración, pues desde la estancia de Felipe II en Santander trescientos años antes no se había vuelto a producir ninguna visita regia (Moisés, 2014).

El ingeniero William Atkinson, llegó a España en 1855, con el equipo del contratista británico George Mould, y además de trabajar en el ferrocarril, registró con la pionera tecnología gráfica, los parajes circundantes a la obra, resultando de ello un estudio geográfico, antropológico y monumental desde Aguilar hasta Reinosa, dejando en sus vistas de gran tamaño y en la colección estereoscópica con imágenes en relieve, una valiosa visión de lo cotidiano a través de la imagen fotográfica, que tiene unos niveles de veracidad que ninguna otra representación gráfica puede igualar (FIG. 4).

Este precioso conjunto, primero de cuantos se conservan en España en torno a la construcción del ferrocarril, se guarda en la Real Biblioteca formado por un total de 87 fotografías que se presentan separadas en una carpeta de 39 fotografías de tamaño variable (entre 9,5 x 11 y 21,5 x 26 centímetros) y un estuche de piel verde con incrustaciones de oro con 48 fotografías estereoscópicas de 9,5 x 11 centímetros de tamaño y agrupadas por las estaciones entre Alar del Rey y Reinosa⁵.

Bernardo Riego destaca los trabajos de Atkinson como la obra del primer fotógrafo extranjero que mira a su alrededor con la cámara sin usar los tópicos románticos de los que otros autores están abusando profusamente en su visión de España. El interés de William Atkinson fue principalmente plasmar a través de la fotografía el territorio en el que asienta la nueva línea férrea, así como la sociedad que va a quedar alterada por la llegada del ferrocarril. Constituyen el contrapunto a la imagen estereotipada que proyectaban los viajeros que deambulaban por

4 AGP, RI2, C.8583 Exp.1.

5 RB, fot. 245 n.º 10174521-10174607.

España. Son fotografías de gran calidad que además de ofrecer el surtido de vistas de paisajes y pueblos del trazado de la nueva línea férrea Alar del Rey, Aguilar de Campoo, Reinosa, Cervatos etc., recogen el testigo del personal que levantaba las vías, obreros montañeses y vizcaínos, mayoriales de diligencia, contratistas e ingenieros, y hasta el mismo equipo de fotografía con que se hicieron los trabajos.

Enrique Facio Fialo (1833-1891) y la Guerra de África

Desde 1840 las ciudades españolas de Ceuta y Melilla sufrían reiteradamente incursiones de grupos rifeños, y ataques a las tropas españolas. El gobierno español declaró formalmente la guerra a Marruecos el 22 de octubre de 1859, tras el ataque por parte de las cabilas de Anjera a un destacamento español que protegía las obras de fortificación de Ceuta en el puesto de Santa Clara, en el mes de agosto. En España este suceso provocó una inesperada reacción patriótica, tanto entre la población como entre los distintos grupos políticos que apoyaron mayoritariamente la intervención armada del gobierno de O'Donnell, especialmente significativo fue el apoyo que tuvo también en las regiones de Cataluña y Vascongadas, que dispusieron el reclutamiento de voluntarios, con la consiguiente equipación y mantenimiento sufragado por suscripción popular. Había conciencia de haber algo que los unía por encima de las disputas que los pudieran separar. El 3 de febrero de 1860 llegaban los 466 hombres del «Batallón de Voluntarios Catalanes» uniformados con su traje típico y barretina roja que fueron recibidos por el general Prim con una arenga, y el 27 de febrero de 1860 desembarcaban en el campamento del río Martín los cuatro «Tercios Vascongados» de voluntarios, sumando 2.872 hombres uniformados con sus boinas rojas, que reemplazaron a las guarniciones de Fuerte Martín, objetivo militar magistralmente captado en algunas de las tomas conseguidas por el objetivo de Facio, tras su toma por el general Ros de Olano.

El interés por la guerra de Marruecos dio lugar a un despliegue de corresponsales y enviados como nunca antes se había visto en una guerra española: ocho corresponsales españoles y cinco extranjeros, entre los que destacó el equipo del semanario ilustrado *El Museo Universal*, formado por el entonces joven periodista y escritor Pedro Antonio de Alarcón y el primer reportero gráfico español, el fotógrafo malagueño Enrique Facio.

... encargado de sacar del natural las vistas, tipos, paisajes, retratos, monumentos, ruinas y demás objetos que puedan hacer más y más interesantes y animadas, las ya interesantes y animadas páginas que esperamos del señor Alarcón⁶.

Los grandes medios periodísticos españoles se afanaron para ofrecer a sus lectores cumplida respuesta a la expectación reinante, disponiendo así de la oportunidad de replicar las experiencias de las grandes publicaciones europeas durante la guerra de Crimea. En Madrid se generó una gran rivalidad entre diferentes publicaciones para conseguir suscriptores a sus crónicas por entregas.

Las fotografías estereográficas de Facio también retratan por primera vez la ciudad de Ceuta y Tetuán. Con la obra de Enrique Facio que aquí mostramos, se inicia la historia del periodismo gráfico español (FIG. 5). A finales de 1859 había sido contratado por Alarcón como fotógrafo para cubrir la Guerra de África y junto al escritor granadino zarpo de Málaga en diciembre de 1859 a bordo del Vasco Núñez de Balboa⁷. El 12 de diciembre de 1859 desembarcaba

6 *La Iberia*, 7 de diciembre de 1859.

7 *El Noticiero de Tetuán*, 12 de enero de 1861, nº 77. «Hemos tenido el gusto de ver en el gabinete fotográfico del S. Facio, establecido en algunas habitaciones del Palacio del Sultán; una multitud de preciosas y variadas vistas



FIG. 5. Campamento junto a Forte Martín, en Tetuán, E. Facio, AGP, n.º 10174815.

en Ceuta y desde ahí, acompañó al ejército español hasta Tetuán. Las diferencias que llevaron al fin del acuerdo de colaboración con el periodista granadino y las malas condiciones climatológicas, favorecieron el retorno del fotógrafo a Málaga, aprovechando que la guerra ofrecía una tregua tras la toma de Tetuán. En su segundo viaje al escenario bélico, y con una máquina estereoscópica, tomó una serie de vistas que al ser más pequeñas requerían menos tiempo de exposición. Las fotografías registran los entornos de guerra y la presencia militar, ante la imposibilidad técnica de captar escenas de batallas, y lo hace con un hondo sentido estético, cuidando al máximo las composiciones (Fernández Rivero, 2011).

Patrimonio Nacional custodia cincuenta y seis fotografías del «teatro de la guerra», tal y como fueron mencionadas por el conde de Valencia Don Juan en su intercesión ante el duque de Bailén, mayordomo mayor de Palacio, con fecha de 13 de febrero de 1863, para que Enrique Facio, fotógrafo que había asistido a toda la campaña de África, pudiera hacer entrega de ellas a la reina Isabel II⁸. La documentación del AGP testimonia la inmediatez de la entrega, pues con fecha de 8 de abril de 1863, la reina Isabel II concedía en recompensa a tan preciado material gráfico, los honores de fotógrafo de la Real Casa y el uso de armas reales en las muestras, facturas y etiquetas de su establecimiento.⁹

Las vistas estereoscópicas están realizadas en lugares que van desde los alrededores de la desembocadura de Río Martín, como la torre de Cabo Negro, hasta la propia ciudad de Tetuán. Nos muestra a militares posando solos o ante fortalezas enemigas conquistadas, hechos simbólicos como la primera misa de campaña en la ciudad de Tetuán. Facio registra

sacadas de los sitios y edificios más notables de esta Ciudad y también de la Aduana, Forte Martín y Ceuta. El exquisito gusto y delicado trabajo que en ellas se ve, hace que todo el que las mira conozca inmediatamente los campos regados con la gloriosa sangre española. Nada falta; los objetos más insignificantes, los más mínimos detalles, los últimos accidentes del terreno se ven perfectamente representados gracias a los adelantos del arte y a la aplicación y buen gusto del artista. Recomendamos a nuestros lectores la adquisición de estas preciosas láminas».

8 AGP, RI2, Caja 8590 Exp.5.

9 AGP, AG, Leg. 5292.

la singular fisonomía de la torre de Cabo Negro ya en poder de los españoles. En ella se observa a un grupo de militares en el parapeto de tierra y árboles, a los pies del torreón octogonal situado en segundo término. Notable su interés por sus habitantes, y detalles de la arquitectura musulmana. En el registro de sus pobladores Facio muestra el respeto de España por las poblaciones conquistadas, con un amplio repertorio de tipos árabes y judíos en improvisados estudios ambientados con telas y arpilleras.

Facio debió vender entonces sus placas a Laurent, pues en el catálogo de este publicado en 1863 figura una relación de 37 vistas estereoscópicas de Tetuán con los títulos prácticamente iguales a los que presentan los positivos del Archivo General de Palacio¹⁰.

Galván fotografió Granada

No puedo dejar de citar en este contexto la obra del apenas conocido fotógrafo Galván, de quien conservamos la primera colección española de vistas de Granada y la Alhambra, formada por una treintena de imágenes sobre papel albúmina, que fueron tomados en fecha posterior a 1855 y no más tardía de 1858. Deliberadamente las he omitido en la proyección por haber sido objeto de estudio recientemente (Piñar y Sánchez, 2017, p. 32). Se registra en ellas exclusivamente la ciudad, con profusión de vistas panorámicas tomadas desde la plaza de San Nicolás, la Torre de la Vela y Torres Bermejas, así como vistas y detalles de la Alhambra. También parte de este repertorio fue utilizado comercialmente por la casa Laurent, que construyó la primera colección estereoscópica hecha en España y pensada para el público español¹¹.

Jean Laurent (1816-1886)

Con la presentación en 1854 de la patente de la *carte de visite* de Disderi, el retrato se democratiza y cambia de función, dejando de ser una representación para el autoconsumo, al permitir y facilitar su distribución la producción en serie del pequeño formato de estas fotografías. La visión estereoscópica tuvo además un papel importante en el paso de la imagen privada a la pública, acercando a la generalidad del público los rostros hasta ahora ocultos de los personajes más célebres de la sociedad, de manera que su adquisición se convirtió en una de las modas de la época. La visión estereoscópica supuso un avance en el acceso de la sociedad a la cultura visual y el gran pasatiempo del momento, que en la figura de Laurent encontró un extraordinario corpus estereográfico para este divertimento¹².

Laurent nos presenta una vista estereoscópica como óptimo medio de comunicación utilizado en este caso por la familia real reinante para difundir un natalicio. Una imagen del álbum familiar, que reúne fotografías de los parientes más cercanos de la familia real española, y que también se convertía en un objeto habitual en el hogar isabelino español, como también lo era en el inglés victoriano o en el hogar familiar francés del Segundo Imperio. Con el escenario de un sencillo telón de fondo liso situado en la terraza del patio de príncipe del Palacio Real, la familia real posaba en compañía del duque de Montpensier con motivo del bautizo

10 AGP nº10174796 -10174829

11 AGP. Nº10149374-10148403

12 *El Mallorquín*, 27 de febrero de 1857: «La fotografía es altamente popular en este país. No hay familia que no tenga un estereoscopio, que no pase parte de la noche admirando sus maravillas. Hay numerosas tiendas en que se venden planchas estereoscópicas, en algunas con exclusión de todo otro artículo, lo cual prueba la inmensidad del consumo; hay compañías destinadas explotar este arte en grande».

de la infanta María de las Mercedes (1860). Sentadas a los pies de los reyes, de izquierda a derecha se disponen la infanta María de las Mercedes, en brazos de la santanderina Manuela Oria Ruiz; Alfonso, príncipe de Asturias, en brazos de Inés Blake Tovar de Román, que había sido teniente de aya de la reina Isabel II y de la infanta Luisa Fernanda, y en esas fechas recompensada con la responsabilidad de guarda mayor de palacio. En la fila central, sentados: la reina Isabel II, el rey Francisco de Asís y la infanta Isabel. Detrás de ellos, de pie, un caballero sin identificar del entorno de la real casa, el duque de Montpensier, la marquesa de Malpica y el infante Sebastián Gabriel. Destaca la efigie de Isabel II en la estela del retrato oficial, con elegante atuendo y aderezos propios de su rango, dando una visión solemne y mayestática propia de la pompa y el boato inherente al poder real.

Estos ejemplos estereográficos se encuadran en la segunda tipología de vistas estereoscópicas que salieron de su estudio en la década de los sesenta, con el sello seco y la leyenda «J. Laurent Photo».

Relacionadas en el catálogo de Laurent de 1863 y con esta misma presentación, Patrimonio Nacional conserva sendos repertorios en torno a las maniobras navales de Alicante que tuvieron lugar en los primeros días de junio de 1862 y la belleza monumental y paisajística del Monasterio de Piedra. Estas fotografías representan los mejores ejemplos del autor con este formato, y se corresponden con las excursiones que realizó durante los años 1861 y 1862 (Fernández Rivero, 2004, p. 140).

Las visitas del Monasterio de Piedra, estudiadas por Hernández Latas y Ricardo Centellas entre otros, conforman el más sugerente repertorio, por la belleza del paraje natural, el estudiado efecto de la caída de las aguas, y las escenas del reportaje familiar del entorno de la familia Muntadas, todo el encanto espontáneo de una excursión estival. Extraordinaria muestra de cómo la pasión tardorromántica por todos los elementos del paisaje encontró en la fotografía a su mejor aliado.

El acontecimiento que precipitó la afluencia de visitantes a este entorno paisajístico fue la apertura de la Gran Gruta de la Cola de Caballo. Un sublime espectáculo de la naturaleza que había permanecido oculto e inaccesible hasta abril de 1860, en que a fuerza de pico y pólvora se consiguió horadar la dura roca y crear un acceso escalonado que permitiera llegar a los visitantes hasta sus mismas entrañas. Juan Federico Muntadas, con el deseo de dejar constancia y memoria del paso de los visitantes ilustres y amigos que visitaron el conjunto monástico, abrió sucesivamente diferentes álbumes de visitas que han resultado de extraordinario interés para la investigación de la fotografía histórica, ya que entre las primeras firmas figuraban las de los fotógrafos Pedro Martínez Hebert y Jean Laurent. En septiembre de 1861 Laurent tuvo la primera toma de contacto con la sugerente naturaleza del monasterio, y seguramente comenzó a estudiar y planificar el recorrido fotográfico que un año más tarde llevaría a cabo, con el beneplácito de la familia Muntadas. La segunda de las visitas de Laurent al monasterio tendría lugar entre finales de julio y principios de agosto de 1862. En esta ocasión, ya formando parte del álbum de amigos y conocidos del propietario, junto a su firma, rúbrica y fecha («1.º de agosto de 1862»), figura la sustanciosa dedicatoria que el fotógrafo nos legó:

He pasado dos días en este lugar encantado. Me llevo algunos recuerdos debidos a mi arte. Darán por medio de la reproducción una muy endeble idea de las bellezas de este sitio. Serían menester mil fotografías para dar un bosquejo de esta sublime naturaleza. Un gran deseo o más bien la gran amabilidad de D. Federico me convidan y me harán volver para completar mi colección. (Hernández Latas, 2013).

La entrañable dedicatoria resulta del mayor interés, al confirmar que la serie de vistas estereoscópicas del Monasterio de Piedra que figurará en el catálogo editado en 1863, fue hecha

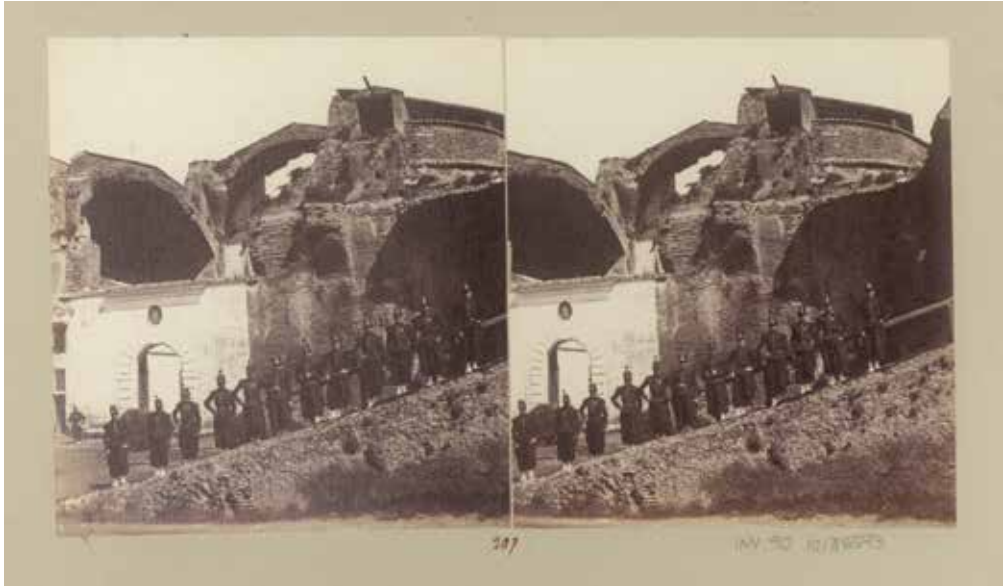


FIG. 6. Roma. Termas de Diocleciano, J. Andrieu, RB, n.º 10186593.

durante su estancia estival del año 1862, erigiéndose en el testimonio fotográfico más antiguo conservado acerca del paisaje natural del Monasterio de Piedra.

El repertorio de las maniobras navales celebradas en la bahía de Alicante el 6 de junio de 1862, estudiado y mencionado desde las primeras monografías dedicadas a la historia de la fotografía, está formado por 29 vistas estereoscópicas en papel albúmina sobre cartulina, perfectamente identificadas con el sello seco de Laurent de su primera época¹³.

Jean Andrieu (1816-1872) y sus Vistas de Italia

Ningún paisaje europeo ha ejercido tanta fascinación como el de Italia, su herencia cultural cautivó a viajeros y fotógrafos, como antes lo había hecho con grabadores y pintores. La visión estereoscópica del paisaje italiano se convertía en lo más parecido a la experiencia real del viaje. Cumplía el papel de acercar a un público amplio una gran cantidad de imágenes tanto de su propio país como de los países vecinos y lejanos, de una forma mucho más asequible que las grandes colecciones de litografías, los libros ilustrados, o incluso los álbumes de fotografías, de gran tamaño pero mucho más caros que una pequeña colección de cartulinas estereoscópicas.

Las ciudades italianas fueron destinos privilegiados del Gran Tour del siglo XIX y esto explica por qué la producción de vistas estereoscópicas de estas ciudades fuera particularmente abundante. Contribuyeron en particular fotógrafos italianos que operaban en Italia, y fotógrafos extranjeros, principalmente franceses. Como es el caso del extraordinario repertorio que ahora mostramos, con unas pocas y selectas imágenes del álbum con vistas de Italia, de la afamada casa francesa Baudoire-Leroux & Cía, encuadernado en piel verde, que contiene 392

13 AGP n.º 10174830-10174835, y 10178270-10178277.



FIG. 7. Exposición Universal de París de 1878. Vista de la sección de escultura italiana, AGP, n.º 10164240.

vistas estereoscópicas numeradas correlativamente, con vistas y registro de monumentos de las ciudades de Nápoles, Pompeya, Caserta, Roma, Florencia, Pisa, Milán, Pavía, y Génova¹⁴.

Una de las mayores sorpresas de esta investigación ha sido la identificación del extraordinario repertorio de vistas de Italia del objetivo de Jean Andrieu. La coincidencia prácticamente total con el catálogo de las vistas de Italia tomadas por el prolífico fotógrafo francés es la razón de su autoría, ya que no se encuentra información alguna en el repertorio¹⁵. Fernández Rivero, Miguel Hervás y Pedro Cabezos Bernal han estudiado su obra en lo referente a España y Giovanni Fanelli, lo menciona también en la más reciente obra dedicada a las vistas estereoscópicas de Roma entre 1850-1914.

La definitiva constatación de su autoría la ha confirmado la documentación de reinado de Isabel II, donde hemos constatado que en 1867 fue concedida a D. Juan Andrieu «... el que suscribe, fotógrafo del Ministerio de Marina y de las colonias de Francia, después de haberse dignado SSMM aceptar la colección de vistas de Italia, desea tener la honra de obtener sus respetos»¹⁶. La sustanciosa información de la prensa de la época alumbra la razones de la entrega, que no fueron otras que el agradecimiento del autor a la máxima representación de España, radicada en sus reyes, por las facilidades que había tenido para hacer su trabajo de registro de la monumentalidad española. Recalca la información de los diarios las facilidades que tanto el rey consorte Francisco de Asís, como el duque de Montpensier y otros grandes señores le habían dado para poder fotografiar las maravillas que albergan los interiores

14 AG, leg.776 Exp.89. Se recoge este álbum en el acta de inventario de los objetos del cuarto del Rey Francisco, realizada por el notario José Guerrero Brea en 1875 (en el 2º departamento, y con el n.º 135: Un álbum apaisado extrafolio encuadernado en tafílete verde que contiene 392 vistas de Italia en estereoscopia. Inventariado en la pieza n.º 3 llamado oratorio).

15 *Catalogue des Vues stereoscopiques des Pyrenées, de l'Italie Meridionale et septentrionale comprenant la Sicilie et des villes et ports maritims de l'Océan et de la Méditerranée, de la Suisse, nouvelle collection de L'Espagne*. Photographies editées par J. Andrieu. Paris, 1868. BNF, Ad.1822/3.

16 AGP, R12, Caja 59.

palaciegos¹⁷. El interés de Francisco de Asís por la fotografía y la buena sintonía que describen los medios, reinó con el autor, explica también que el maravilloso repertorio de vistas de Italia se encontrara entre los bienes inventariados en las habitaciones del rey.

Nos encontramos ante un sugestivo repertorio, rebosante de impresiones fotográficas como máxima expresión del nuevo coleccionismo de imágenes, en el que muchas de las tomas aparecen enriquecidas por la asidua presencia de personas en la calle y ante los monumentos, siguiendo la estética de la fotografía instantánea, ampliando notablemente la apenas conocida obra italiana del autor galó. Extraordinarias las imágenes de los carabineros posando en las ruinas romanas de las termas de Diocleciano (FIG. 6), o los caballeros ante las ruinas del palacio de Nerón.

Jean Andrieu, al que también se le conoce como Jules Andrieu (Hannavy, 2007, pp. 37-38), publicó grandes series de vistas de Francia –*Voyage aux Pyrénées*–, Italia, Suiza y Saboya antes de la de España (que incluyó Gibraltar) y más tarde también publicó vistas de Palestina, Siria y Egipto. En cualquier caso, su serie sobre ciudades costeras de 1862, *Villes et ports maritimes de l'Océan et de la Méditerranée* –posiblemente relacionada con su trabajo como fotógrafo del Ministerio de Marina o tal vez a ella debiese su nombramiento como tal– y las vistas de los «Desastres» producidos en París durante la Comuna de 1871 son las que mayor fama como fotógrafo le reportaron. En torno a 1872 el editor Adolphe Block se hizo cargo de su archivo y comenzó a publicar sus vistas bajo la marca B.K. Además de producir otras series, continuó utilizando los negativos de Andrieu y, a pesar de cambiar el diseño de los cartones, generalmente mantuvo los títulos, numeración y la «firma» JA (Hervás, 2005). Con esta nueva atribución la colección Real de Fotografía se presenta como única institución española en la custodia de tan completo y extraordinario material del autor galó.

Exposición Universal de París 1878

La presencia de unos pocos ejemplares de la firma de Ferrier Soulier Levy, comisionada para el registro oficial de la Exposición Universal de París de 1878, aparte del interés de la familia real por estos eventos internacionales, obedece a que la comisaría regia de la sección española estuvo presidida por el rey consorte Francisco de Asís¹⁸.

Las exposiciones universales como escaparate de todos los avances técnicos junto con el arte del momento, nos han dejado interesantes testimonios fotográficos de abigarradas salas dedicadas a las bellas artes en donde la escultura, y otras artes decorativas tienen una importancia muy destacada (FIG. 7).

Lohr y Morejón (1883-1896) y las primeras vistas estereoscópicas de interiores de los Reales Sitios de la Granja de San Ildefonso y el palacio de Aranjuez

En 1890 la Intendencia de la Real Casa pagaba a los fotógrafos Lohr y Morejón por la compra de dos aparatos estereoscópicos y la recepción de sendas colecciones estereoscópicas en papel y vidrio de vistas de Aranjuez y de la Granja, un total de 2.122,50 pesetas¹⁹. Por

17 *La Época*, 23 de junio de 1866

18 AGP, n.º 10164236-10164240

19 AG, leg.40 Exp. 101; AGP, N.º 10108551-10108679 (positivos estereoscópicos); 10159420-10159439 (diapositivas estereoscópicas)



FIG. 8. Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Galería de estatuas, AGP n.º 10108657.

primera vez se encomendaba el registro sistemático de los interiores de dichos reales sitios. Estos encargos muestran como la fotografía difunde la imagen de espacios áulicos, en un claro ejemplo de democratización de la representación y acercamiento a imágenes que estaban fuera del imaginario afecto a los bienes de la corona, por su condición inaccesible. Maximiliano Lohr, natural de Alemania, constituyó en 1883 una empresa pionera dedicada a la venta de todo tipo de material para fotógrafos, especializada en cartones litografiados. Desde 1884 se anunciaba formando sociedad con Morejón y adoptando el nombre comercial conjunto (Rodríguez y Sanchís, 2013, p. 806) (FIG. 8).

El conde de Guaqui (1831-1893)

Cerramos el coleccionismo estereoscópico del siglo XIX con la sugestiva obra de José Manuel de Goyeneche y Gamio, conde de Guaqui y grande de España. Político y diplomático nacido en Perú, originario de una histórica familia navarra, y persona de la máxima confianza y aprecio de la familia real, afecto que se materializó en su nombramiento de gentilhombre de Cámara en 1858, con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias.²⁰ Duque consorte de Villahermosa y Luna, y conde consorte de Guara, desarrolló una importante labor de mecenazgo y protección de las artes, y algunos de los capítulos más notables de su magnificencia han quedado perfectamente documentados gracias a su afición por la fotografía en tres dimensiones. Una treintena de imágenes con mención de su autoría se conservan en el AGP, por falta de espacio hemos obviado en este foro algunas de ellas referentes a su familia y posesiones, para centrarnos en aquellas que muestran su defensa del patrimonio cultural español, así como algunas interesantes secuencias de la actualidad política española, con motivo de la apertura de cortes en marzo de 1891 (FIG. 9).

En torno a 1892 emprendió la restauración del Castillo de Javier, en el que en el siglo XVI había nacido San Francisco Javier, cofundador de la Compañía de Jesús, edificio vinculado a la familia de su mujer, María del Carmen de Aragón-Azlor, duquesa de Villahermosa, y que se

encontraba en estado ruinoso. El arquitecto Ángel Goicoechea fue comisionado para devolver el esplendor a la histórica construcción. La muerte del conde de Guaqui en 1893 no peligró la culminación de las obras, en las que tanto los hermanos del conde de Guaqui, María Josefa duquesa de Goyeneche, Carmen duquesa de Gamio, José Sebastián de Goyeneche y Gamio, como su esposa con el usufructo vitalicio de la herencia de su marido pudieron hacer frente a los gastos. A principios del siglo XX, la duquesa de Villahermosa donó el castillo y la basílica a la Compañía de Jesús con la condición de que lo mantuvieran tal y como se lo entregaron. En la basílica descansan los restos de todos los miembros de la familia que contribuyeron a la reconstrucción del castillo, erección de la basílica así como la construcción de viviendas para sacerdotes y casa de ejercicios²¹.

La actualidad a través de la estereoscopia

El tipo de instantáneas que a partir de ahora se van a destacar son una muestra de cómo la historia entra en la fotografía, con el desarrollo del reporterismo gráfico estrenando la capacidad de apresar los acontecimientos en el tiempo y en el espacio en que suceden, imágenes en su mayoría ya despojadas de la liturgia inmovilista que imponía la técnica fotográfica tradicional y que nos brindan la más diversa actualidad del momento. La tradicional apertura de Cortes celebrada el 2 de marzo de 1891, tomada también por el objetivo tridimensional del conde de Guaqui, muestra cómo Madrid se vestía de gala en un espléndido ejemplo del carácter solemne de los actos oficiales, con la llegada de la comitiva regia y la aclamación por el fervoroso público concentrado a las puertas del Congreso²². La muerte de León XIII (1878-1903) y el nuevo papado de Pío X (1903-1914), era la primera sucesión de la silla de San Pedro registrada en este formato. El 20 de julio de 1903 moría el papa León XIII a la edad de 93 años, Pontífice bajo cuyo papado se inició el reinado de Alfonso XIII, la noticia que llegaba a través del embajador en la Santa Sede entonces don José Gutiérrez de Aguera, fue profundamente sentida por la reina María Cristina. Once días después de la muerte de León XIII, el 4 de agosto de 1903 se convocaba el cónclave del que saldría elegido el papa Pío X.²³

La familia real española cayó también bajo el hechizo del medio gráfico tridimensional, y de la afición por la fotografía de varios de sus miembros, entre los que también figuraba el joven rey Alfonso XIII. Mostramos algunas imágenes que nos acercan al entorno de la familia real española en la intimidad de su quehacer cotidiano en el Palacio Real y durante la etapa estival en el Real Sitio de San Ildefonso y en San Sebastián. Gran parte de la actividad oficial y viajes del rey Alfonso XIII fueron registrados con este sistema óptico. Destacamos entre ellos el viaje de Alfonso XIII a París en junio de 1905, que generó un interesante conjunto de positivos y negativos estereoscópicos que detallan los pormenores de la histórica visita al país vecino²⁴. De los prolegómenos de la boda real conservamos interesantes instantáneas de históricos encuentros, como el que tuvo lugar en el Palacio de Miramar de San Sebastián, tras la ceremonia de conversión al catolicismo de la futura reina Victoria Eugenia, con la visita del rey Eduardo VII a San Sebastián para mostrar su apoyo al proyecto matrimonial. La imagen estereográfica

21 AGP, n.º 10148426 a 10148430.

22 AGP, n.º 10148410 a 10148417.

23 RA13, exp.15538 Exp.1 y 2.

24 AGP, n.º 10183192-10183203, firmados por el fot. Paul Vaillant.



FIG. 9. Apertura solemne de las Cortes, AGP, n.º 10148416.

se corresponde con el histórico encuentro de las dos familias reales acaecido el 10 de marzo de 1906²⁵ (FIG. 10).

También con el formato estereoscópico se distribuyeron para su venta muy variadas secuencias del cortejo nupcial, la llegada a la iglesia de los Jerónimos de los regios contrayentes, y la comitiva de regreso entre las que quedaba también registrada la tragedia que causó el anarquista Mateo Morral. El lanzamiento de una bomba oculta en un ramo de flores dirigido al carruaje de los recién casados, y que cayó sobre el lomo de uno de los ocho caballos que tiraban de la carroza real, causó veintitrés víctimas, más de cien heridos y la muerte de varios caballos como el que aparece registrado en la histórica toma, del objetivo de un fotógrafo británico desplazado a Madrid para la ocasión y cuyo nombre se desconoce. Tampoco se conoce la autoría de la luctuosa toma del cuerpo sin vida del asesino Mateo Morral, tomada el 3 de junio tras su suicidio consumado un día antes durante su huida, al ser reconocido por el guarda jurado Francisco Vega a quien también arrebató la vida. La toma debió realizarse en el Hospital del Buen Suceso donde fue llevado para su identificación²⁶. Continuamos con la crónica en estéreo de los primeros años en la vida del matrimonio regio, de sus estancias de descanso en el Real Sitio de San Ildefonso, asistencia a cacerías y otras actividades deportivas, y actos oficiales como el registro de algunos de los viajes de mayor significación social como fue la visita de Alfonso XIII a las Hurdes y la inauguración del pantano del Chorro. En este ámbito es preciso reseñar la figura de José Luis Demaría López «Campúa» (1870-1936), uno de los pioneros del reportero gráfico en España, encargado de dar cobertura durante años a los viajes del monarca Alfonso XIII y cuya madurez creativa le llegaría en África, en la campaña de Melilla y la guerra del Rif²⁷.

25 AGP, n.º10183180.

26 AGP, n.º 10181002.

27 AGP, n.º 10180543-10180561.



FIG. 10. María Cristina de Habsburgo, Alfonso XIII y Eduardo VII en el porche de Miramar, AGP, n.º 10183180.

Su visión de la guerra, le supuso la condecoración de la Cruz Roja al mérito militar y su pecho colgó, igualmente, la Gran Cruz de Alfonso XII. De regreso en Madrid, una vez concluida la contienda de Marruecos recuperaría su labor como periodista de la cotidianidad social, y muy especialmente el día a día de la familia real, asistencia a cacerías, actos oficiales, práctica de deportes, sin descuidar la actualidad deportiva o de sucesos. Obteniendo, paralelamente, el nombramiento de fotógrafo oficial de la Casa Real por nombramiento de Alfonso XIII. Sus logros en este terreno le llevarían en el año 1911 a emprender su propia aventura periodística fundando la revista *Mundo Gráfico* que sería, a la postre, la publicación «fotográfica» española por excelencia durante el primer cuarto del siglo XX (Hernández, 2012).

La serie de diecinueve imágenes que conservamos de la guerra del Rif, muestran detalles de la destrucción, excepcionalmente alguna columna de soldados en los avances por el territorio africano y especialmente Campúa se dejó atrapar por el exotismo emanado de los lugares donde se desarrolló la acción, y por sus habitantes, que conferían un delicado acento pintoresco a las imágenes²⁸. La guerra de Marruecos supuso para la profesión periodística la consagración del periodismo gráfico español, pues allí se dieron cita varias generaciones de portentosos reporteros entre los que destacó la labor de Company, Francisco Goñi, Alfonso o Eduardo Heredia entre otros²⁹. Tras la pacificación de Marruecos en 1927 daba realmente comienzo la acción de gobierno político, social y económico de España en su Protectorado, quedando definitivamente el aspecto militar en un segundo término. Prueba de la nueva situación fue la visita del infante don Jaime de Borbón en 1920, que recorrió las distintas ciudades en un ambiente muy distinto al que se vivía años antes. Este viaje quedó recogido en el reportaje del fotógrafo Eduardo Heredia³⁰.

El 21 mayo de 1921 Campúa acompañaba también al rey Alfonso XIII en su visita al pantano del Chorro para la clausura de las obras con la puesta de la última piedra³¹. Interesante repor-

28 AGP, n.º 10180543-10180561.

29 AGP, n.º 10164094-10174700.

30 AGP, n.º 10164094-10164141, 10174651-10174794.

31 Las obras del pantano del Chorro fueron inauguradas por el ministro de Fomento Sr. Ugarte el 31 de diciembre de 1914, realizándose el primer embalse de cinco millones de metros cúbicos en el verano de 1918. Al año siguiente,



FIG. 11. Viaje del Rey Alfonso XIII a la comarca de las Hurdes, AGP, n.º10174706.

taje en el que se distingue perfectamente la presencia del Ministro de Fomento don Juan de la Cierva, y sobre todo muestran el entusiasmo entre los modestos pueblerinos y los centenares de obreros de estas obras admirables, ante la presencia regia, ya que nunca habían visto de cerca la augusta figura del soberano. Tras seis años de obras, que transformaron el abrupto paraje de riscos en una fuente de enorme riqueza, el ilustre ingeniero Rafael Benjumea mostraba su satisfacción al rey, ante los resultados de su brillante misión, reparadora de tanta miseria, y con la que sus aguas, al extenderse por la zona inmensa que serpentean los canales, convertirían el suelo de esta región privilegiada de clima y de belleza, protegida por la Naturaleza como pocas, en una zona de cultivo intenso y variadísimo que le prestarían actividad desconocida (Alfaro, 1921).

En 1922 seguía a Alfonso XIII en su famoso viaje a las Hurdes, quedando como obra de referencia de su profesionalidad y sensibilidad hacia la dura realidad social de la región extremeña³². Durante una semana el rey recorrió a caballo aquellos parajes y tras comprobar personalmente el atraso allí existente, organizó un Patronato para atender aquella región, integrado, entre otras personalidades, por el prelado Segura, el duque de Miranda, el doctor don Gregorio Marañón, y otros principales que habían acompañado a Don Alfonso en su viaje a la región hurdana³³ (FIG. 11).

en 1919, se hizo el segundo embalse de veinticinco millones de metros cúbicos; y el tercero, de cuarenta y dos millones, en 1920. El ingeniero Rafael Benjumea fue el encargado de acometer y dirigir las obras.

32 Don Pedro Segura y Sáenz, obispo de Coria desde 1920, fue quien dio la voz de alarma al rey, ante la situación de extrema necesidad que se vivía en la región hurdana. Durante su episcopado de seis años, visitó la comarca cinco veces. Su insistencia hizo que don Juan Alcalá Galiano, conde de Romilla y diputado a cortes por el distrito de Hoyos, también hablara en 1922 en el Congreso del abandono de las Hurdes. La situación de pobreza, analfabetismo, enfermedades, desnutrición y atraso en todos los aspectos, movilizó con premura al rey, y decidió visitarlo personalmente. El duque de Miranda, los doctores Gregorio Marañón y Ricardo Varela, y el teniente coronel Obregón formaban el séquito personal del rey. José Campúa, hijo, y Juan García de Mora fueron los encargados de la información textual y gráfica del viaje. El conde de Romilla, el ministro de la Gobernación Vicente Piniés, el ingeniero de montes Pérez Arregui y un oficial de la guardia civil completaban la comitiva.

33 *La Victoria: semanario de Bejar*, 24 de junio de 1922.



FIG. 12. Corisco. En la puerta de la iglesia. AGP, n.º 10167943.

Guinea española

Concluimos este itinerario con la presentación de una de las más importantes colecciones que custodia Patrimonio Nacional con motivo de la presencia de España en África. La colonia española en Fernando Poo siempre fue gobernada por mandos militares. Durante el siglo XIX y principios del XX era un destino de paso, que podía costar la vida por la dureza del clima y las enfermedades, por lo cual hubo una sucesión de mandos que pasaron el mínimo tiempo posible en Santa Isabel. Ángel Barrera y Luyando (1863-1927) supuso una excepción y fue el primer gobernador que tuvo un empeño personal en desarrollar el futuro de estas poblaciones e impulsó la política colonial durante un prolongado mandato (1906-1907 y 1910-1924).

Entre 1910 y 1929, el gobernador general Ángel Barrera y Luyando realiza una serie de expediciones a lo largo de la Guinea española con objeto de hacer visible la autoridad en zonas donde aún no había hecho acto de presencia, sobre todo del interior de la parte continental de la colonia. En algunas ocasiones se trataba de resolver conflictos fronterizos con las autoridades alemanas de Camerún o con las francesas de Gabón. De todas estas expediciones ha quedado constancia gráfica gracias a un conjunto de 290 estereoscopías en soporte de vidrio que conforman un extraordinario documento del componente humano y geográfico de la Guinea de principios del siglo XX y de la importante labor española allí acometida³⁴.

Aunque la limitación de espacio nos impide pasar por todos los escenarios registrados estereográficamente en nuestra colección, no queremos concluir sin la mención a una suerte de imágenes de autoría desconocida que hacen referencia, en este mismo escenario, a un importante episodio de la Primera Guerra Mundial en las colonias, como fue la llegada de las tropas alemanas rendidas en Camerún a la cercana Guinea española. Uno de los sucesos que más hizo peligrar la neutralidad de España en la guerra europea. El reportaje, de autor desconocido, muestra los tres campos de internamiento y viviendas que se erigieron con este motivo al este y oeste de Santa Isabel. Campamentos perfectamente urbanizados que en poco tiempo tuvieron escuelas, iglesias, plantaciones, hospital y cementerio (Palacios, 2018). En este mismo contexto de la Gran Guerra y a consecuencia de la benéfica labor humanitaria que España desempeñó en el marco de la neutralidad a través de la Oficina de la Guerra Europea, se conservan

34 AGP, n.º10167929-10187370.

también entre nuestros fondos una colección de vistas de las poblaciones francesas destruidas en la Primera Guerra Mundial, bajo la anotación de «Collection Mollard».³⁵

Concluimos esta presentación, recalcando la importancia de Patrimonio Nacional entre las instituciones de referencia en la custodia de dicho material gráfico, con cerca de tres mil trescientas piezas estereográficas bajo soportes de papel y vidrio, catalogadas y accesibles a la consulta a través de los instrumentos de descripción del Archivo General de Palacio y la Real Biblioteca.

Bibliografía

- ALFARO GUTIÉRREZ, Pedro: *Crónica del viaje real. Málaga 21 y 22 de mayo de 1921*. Málaga: Imprenta Ibérica.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Guillermo (1999): «La presencia de España en África», *Rev. Reales Sitios*, n.º 139, pp. 52-63.
- CABEZOS BERNAL, Pedro (2015): «Imágenes estereoscópicas aplicadas a la representación arquitectónica». Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/46640>
- CENTELLAS, Ricardo,(1997): «De fotógrafo de galería a expedicionario» en *J. Laurent y Cía en Aragón. Fotografías 1861-1877*, Zaragoza, Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2011): «La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio», en VV.AA., *Ceuta y la Guerra de África de 1859-1860. XII Jornadas de Historia de Ceuta*. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes.
- (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Ed. Miramar.
- HANNAVY, John (2007): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Nueva York, pp. 37-38.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (2013): «El Monasterio de Piedra y los orígenes de la fotografía de paisaje en España», en *Arte del siglo XIX*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 81-119.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián (2012): «Fotoperiodismo en la Guerra del Rif (1909)». *Veguetá número 12*. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- HERVÁS LEÓN, Miguel (2005): «La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867» *AEA*, LXXVIII, 312, pp. 381 a 396.
- MOISÉN GUTIÉRREZ, José Luis (2014): «El Canal de Castilla y la vertebración del sistema de transporte en torno a su ramal norte (1750-1936)». *TST*, n.º 27, pp. 12-36.
- PALACIOS LÓPEZ, María Dolores (2017): «La Oficina de la Guerra Europea: Los alemanes del Camerún en el Archivo General de Palacio», *Revista de Historia Militar*, n.º 121, Ministerio de Defensa, pp. 235-261.
- PIÑAR, Javier y SÁNCHEZ, Carlos (2017): *Oriente al Sur: el calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra 1851-1860*. Junta de Andalucía - Museo Universidad de Navarra, p. 32.
- RIEGO, Bernardo (1997): «William Atkinson (1825-1907) The Alar del Rey-Reinosa railway», en *History of Photography*, vol. 21, n.º 2, Londres, pp. 170-171.
- (2001): «La campaña de África de 1859, la primera guerra mediática española», *Homenaje a Alfonso Braojos*. Eloy Arias (ed.), Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 563-575.
- VV.AA., *Una imagen de España: Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*, Madrid: Fundación Mapfre, 2011.

RODRÍGUEZ MOLINA, M.^a José, SANCHÍS ALFONSO, José Ramón (2013): *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia: Diputación de Valencia, p. 806.

UTRERA GÓMEZ, Reyes (2018): «La Guerra en imágenes», en *Cartas al Rey. La mediación humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra*, Madrid: Ed. El Viso.

Series de vistas estereoscópicas no mencionadas en la ponencia

Monasterio de Montserrat por Sala, hacia 1860.

Monasterio de las Huelgas, principios s. XX.

Vistas estereoscópicas de diferentes ciudades de España s. XX.

Vista de parajes, municipios y monasterios de Cataluña, s. XX.

Vistas del Escorial, y Palacio real de la Granja de san Ildefonso, hacia 1900.

Viaje en globo sobre París (s. XX).

Viaje en barco al norte de España del rey Alfonso XIII, 1900.

Jornada de los reyes en el hipódromo de los Altos de la Castellana, 1900.

Exposición sobre esquimales inuits de la península del Labrador en el Retiro, 1900.

Jornada de Alfonso XIII en Guadalajara hacia 1902.

Viaje de la familia real a León, Asturias, Cantabria, País Vasco, Burgos, Navarra, en 1902.

Viaje de S.M. el Rey Alfonso XIII a Navarra, Castilla y Aragón en 1902.

Celebraciones por la jura del rey Alfonso XIII, 1902. Madrid iluminado.

Sociedad Hípica de San Sebastián hacia 1903.

Vistas de la gruta de las Maravillas (Aracena-Huelva), s. XX.

Visita de Alfonso XIII y el príncipe de Asturias a la escuadra de Instrucción en Cartagena, 1903.

Viaje de Alfonso XIII a Granada en 1904.

Viaje de S.M. el rey Alfonso XIII a Barcelona, Tarragona, Reus, Lérida y Palma de Mallorca en abril de 1904.

Maniobras navales con la armada alemana en Vigo, 1904.

Visita del presidente de la República Francesa Emile Loubet a Madrid, Toledo y el Pardo, en octubre de 1905.

Presentación del telekino en el puerto de Bilbao. Jornadas reales en San Sebastián, Bilbao y San Sebastián, 1906.

Viaje de los reyes a San Sebastián y Santander hacia 1906.

Cacería de los reyes en Riofrío y en Lachar, 1906.

Viaje de Alfonso XIII, la infanta María Teresa y el infante Fernando María de Baviera, a Tenerife en abril de 1906.

Vistas de Lérida, 1906.

Visita del rey Alfonso XIII y de la reina madre a Cartagena para saludar a los reyes de Inglaterra, 1907. M. Salvador.

Excursión en la provincia de Segovia de la infanta Isabel y un grupo de allegados, c. 1910.

Cacerías en el Rincón en 1910.

Leones en la jaula de un zoo o casa de fieras, 1910.

Iglesia de Santiago en Londres, atribuidas a Alfonso de Zulueta, hacia 1910.

Barco rápido de vapor «Kaiser Guillermo», 1910.

Vistas de la península de la Magdalena anteriores a 1911.

Reflotamiento del acorazado Maine en el puerto de la Habana en 1911.

Maniobras del Regimiento de Pontoneros, 1913.

Viaje del rey Alfonso XIII a París en mayo de 1913.

Viaje de SS.MM. los reyes don Alfonso XIII y María Victoria, durante su visita oficial a Valencia en mayo de 1923 con motivo de las fiestas de la Coronación de la Virgen de los Desamparados.

Cacería de Alfonso XIII en los Picos de Europa, 1926.

Visita de los reyes a Barcelona en 1929.

PONENCIA

Aparatos de visión estereoscópica, objetos de colección

Stereoscopic vision appliances, collection objects

Juan José Sánchez García
Yolanda Fernández-Barredo Sevilla

Coleccionistas / Arquitectos

RESUMEN

El texto de nuestra ponencia recoge una parte de los instrumentos y visores estereoscópicos que constituyen la Colección FBS. Sintetizaremos los aspectos que determinan (a origen) la visión estereoscópica, los trasladaremos a los instrumentos de visionado y así plantearemos un sistema de clasificación propio (con ejemplos prácticos), para una catalogación del fondo.

Palabras clave: Estereoscopia, instrumentos ópticos, coleccionismo.

ABSTRACT

The text of our presentation includes a part of the stereoscopic instruments and viewers that constitute the FBS Collection. We will summarize the aspects that determine (at its origin) the stereoscopic vision, we will transfer them to the viewing instruments and thus we will propose our own classification system (with practical examples), for cataloguing the collection.

Keywords: Stereoscopy, optical instruments, collecting.

Agradecer primeramente la invitación y la oportunidad brindada por la Institución Fernando el Católico (CSIC), la Fundación Agencia Aragonesa para la Investigación y el Desarrollo (ARAID) y muy especialmente a D. José Antonio Hernández Latas (Investigador Araid/Universidad de Zaragoza) como director de estas III Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, dedicadas a una rama de la Ciencia que nos es especialmente querida: la fotografía estereoscópica o en 3D, siglos XIX y XX.

En las primeras jornadas nos aproximamos a la Colección FBS de forma global, según seis grupos¹ conceptuales que han servido, con posterioridad, para organizar las fuentes de información empleadas en el desarrollo del trabajo relativo a los aparatos de visión estereoscópica, bajo la perspectiva de que su tipología es diversa y sirve a formatos de estereoscopías que, en ocasiones, son específicos y únicos para el propio visor.

Las fuentes de documentación son interdisciplinarias; en lo relativo a cómo encajar los métodos de restitución respecto a los mecanismos utilizados en cada instrumento, nos hemos centrado en la bibliografía y catálogos pertenecientes a uno de los grupos referenciados, el de Documentación/Información, también hemos utilizado las imágenes, fotografías con escenarios donde hay algún tipo de visor para introducir los aparatos de visión, con el propósito de detenemos en los instrumentos de captación e interpretación, y todo ello por la importancia que damos a la contextualización (temporal, geográfica y científica) como vía para comprender la evolución de los visores.

Esa diversidad del encuadre y su línea de transmisión nos permiten unir algunos nombres a través de un tronco temporal que se ramifica según sus áreas de investigación, dentro del campo estereoscópico, citamos al jesuita belga François Aiguillon² (1567-1617) por su tratado de óptica publicado en 1613, dos tomos que ampliaban los conocimientos de la visión binocular introduciendo la palabra «estereográfico», así como el del físico e ingeniero Augustin-Jean Fresnel (Broglie, Francia 10/05/1788 - Ville d'Avray, Francia 14/07/1827) que desarrolló parte de su actividad en el campo de la óptica (1818 – difracción) y en el estudio de la teoría ondulatoria de la luz; entendemos que hay un desarrollo científico, previo al primer cuarto del

1 Expuestos en las I Jornadas Internacionales sobre Investigación en Historia de la Fotografía y organizados en seis conjuntos: Documentación/Información (1), Fotografías e imágenes (2), Aparatos de visión (3), Instrumentos de captación e interpretación (4), Complementos (5) y Otros intereses (6).

2 Consultar *La photographie stéréoscopique en noir et en couleur*, así como el *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*.



FIG. 1. *Sailing in the stereo-book of ships* (navegando en el estereo-libro de buques) escrito por Alexander Laing y fotografía de Herbert C. Mc Kay, 1937.

siglo XIX, que repercute directamente en el estudio de las posibilidades de la visión y en su aplicación directa a las estereoscopías que nos van a ocupar; todo ello unido a la experimentación correctiva mediante el manejo de la luz dentro de una caja oscura, así como otros accesorios para obtener los visores (espejos, cristales esmerilados, lentes simples o combinadas, entre otros).

Nuestra experiencia profesional anterior se ha centrado en otro tipo de investigación, la pericial en ramos

técnicos; como consecuencia, hemos ido desarrollando, a lo largo de estos años, una visión crítica de todo lo que observamos. Igualmente, desarrollamos herramientas propias para recoger datos, obtener documentos y contrastar circunstancias; todo ello se pone ahora al servicio de la colección para alcanzar resultados y buscar grados de coherencia.

Comprobamos que en todos los casos es fundamental la concurrencia de las investigaciones desarrolladas por diferentes disciplinas científicas, en un momento dado. Ese punto de convergencia se produce en una franja temporal en la que eclosionan y se materializan instrumentos concretos.

En este caso nos centramos en la unión de los avances en óptica (con láminas que propiciaban la investigación en forma de grabados), desarrolladas en paralelo con las líneas de trabajo que dieron lugar a los procesos fotográficos, como reacción de agentes químicos ante la luz y su posterior fijación.

La óptica, la química, la física, la mecánica, etc. confluyeron en el campo de las tres dimensiones y de los sistemas que permiten visionar la fotografía estereoscópica con la interposición de elementos.

Es una obviedad decir que la estereoscopia es intrínseca a la visión binocular, pero esto nos da las claves para asociarla a la óptica (luz – parte específica de la física), la optometría (sistema visual incluidas sus patologías y diagnosis) y la oftalmología (ciencia médica del ojo, estudios de patologías y su tratamiento); así tenemos algunas de las ramas troncales de las ciencias a partir de las que se produjo la evolución de los instrumentos y los aparatos que permiten el visionado de la fotografía estereoscópica, pero también nos dan las pautas sobre cómo se fueron desarrollando sus posteriores aplicaciones: sociales, militares, comerciales, etc. Este es el resultado de siglos de investigación, que hoy denominamos multidisciplinar, pero que en su momento estuvieron centradas en personas que dominaban a la vez matemáticas, física y mecánica; pero que, además, eran conocedores de otras ciencias como la medicina, siendo esta última la que exploró la fisiología del ojo, su funcionamiento (campos de visión, paralajes, convergencias y demás), así como la manera en la que el cerebro percibe la imagen.



FIG. 2. Daguerrotipo estereoscópico de personajes con un visor tipo Brewster y la trasera del mismo para identificar el origen.

El conjunto de esos conocimientos y su unión final con la fotografía son los factores que concluyeron con la técnica de la captación de un escenario desde dos perspectivas distintas (separadas según la distancia interpupilar) que el cerebro restituirá a las tres dimensiones desde la «ventana» ofrecida por los visores estereoscópicos.

A su vez, la fotografía estereoscópica ha estado vinculada a los avances médicos y técnicos, corrigiendo sus mecanismos al objeto de poder llegar al mayor número posible de personas, generando así una industria específica que cubría todos los canales: fabricación, distribución y venta, tanto en lo relativo a la imagen como a los elementos de restitución. Esto añade una variable a la investigación sobre los visores, poniendo de relieve los usos a los que estaban destinados, así como las expectativas empresariales que subyacían en sus diseños.

Hasta ahora asociábamos su evolución a la demanda de mercado por parte de un grupo determinado del sector social, y estimábamos que su calado hacia estratos populares, según

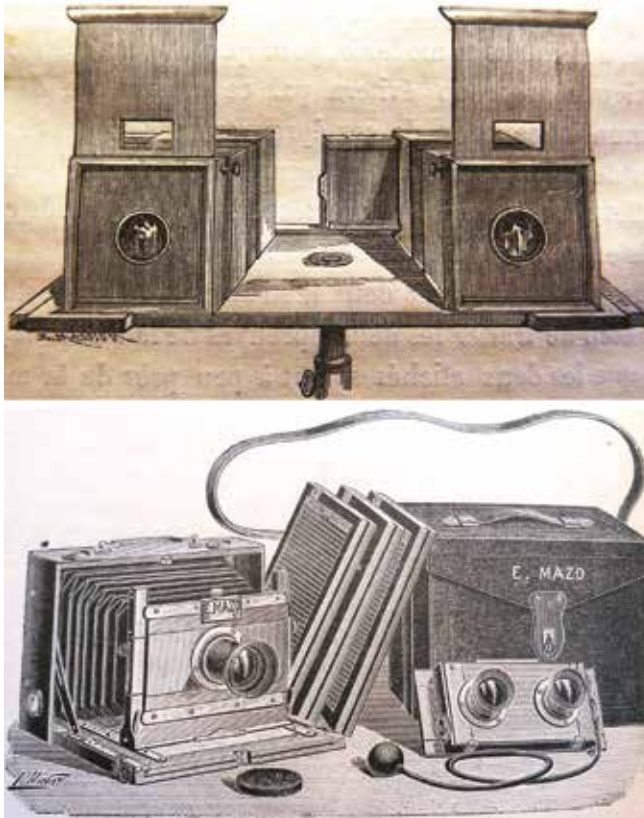


FIG. 3. Modos de captura y cámaras asociadas.

la época, no había obtenido los resultados masivos de la fotografía monoscópica debido tanto a los precios de adquisición como a las dificultades del visionado.

Pero esa apreciación no va en paralelo con la realidad, ya que obviamos facetas estereoscópicas fundamentales como son las que permitieron: «materializar el objeto fotografiado con una escultura en bajorrelieve o de bulto redondo» (como es la Photosculpture - 1860), medir distancias, como es la utilizada en topografía terrestre y aérea (ortofotografía), didáctica, empleada en las propias investigaciones de oftalmología, etc.

En casi todos los casos la restitución está asociada al modo en el que se capturaban las imágenes por parte de los fotógrafos; realizase la citada captura desde dos posiciones distintas por traslación de: un objetivo des-

plazable, la propia cámara (en sistema terrestre o aéreo), o utilizaban directamente dos objetivos para obtener el instante y/o conjunto de vistas deseados.

Con esta introducción sentamos las bases de nuestra exposición, ya que este conjunto de instrumentos es el camino vehicular del que nos servimos para iniciar nuestra clasificación de visores estereoscópicos.

Partimos de los más primitivos, de Sir Charles Wheatstone (estereoscopio de espejos) y de Sir David Brewster (estereoscopio por refracción), por ser los que han pautado la evolución de los visores hasta llegar a los que disfrutamos en la actualidad; ambos sistemas constituyen los núcleos a partir de los cuales trataremos de descomponer en elementos los aparatos que vamos a estudiar.

Los principios establecidos por Brewster y Wheatstone serán los dos patrones de partida que se irán complejizando con el tiempo y el avance de la técnica. Si nos fijamos en el texto de *A treatise on optics* cuyo recorte podemos ver en el marco adjunto, comprobamos que estos científicos, y concretamente Brewster, estaban interconectados a través de diferentes Academias e Institutos con casi todos los científicos que estaban investigando en física y óptica, en los mismos periodos temporales.

De hecho, en la página 341 del libro de Brewster al que nos estamos refiriendo, editado en 1834, encontramos el esquema de un microscopio que recuerda la «caja oscura» estereoscópica que él mismo presentó en 1849 ante la Royal Society of Scotland, aunque este último instrumento fuese algo más simple.

Entre los elementos de análisis destacan los patrones que se recogen en el texto *Estereoscopia monografía y pruebas estereoscópicas*, de Henri de la Blanchère (editado en 1861 por Amyout).

Respecto a otras pautas de trabajo, la bibliografía posterior nos ofrece el *Manual de estereoscopia*, de W. I. Chadwick; *La función de vista plástica de la corteza cerebral*, de George Hirth; *La fotografía estereoscópica*, de R. Colson, como fuentes a destacar entre los que se publicaron en la última década del siglo XIX.

Todos ellos toman como elemento de trabajo la óptica, la física y, por supuesto, los elementos que permiten visionar la fotografía estereoscópica, que en todos los casos están asociados a las empresas y fabricantes que los comercializaban, ya que se recogen grabados de modelos concretos de Negretti & Zambra y los de Vêrascope Richard, entre otros. Comercialización que tuvo su máximo exponente en las Exposiciones Universales, y de otra índole, organizadas por diferentes países y en distintos continentes, tanto en el siglo XIX como en el XX.

En cada ocasión se observaban las mejoras introducidas en cuanto al almacenamiento de las fotografías, que se imbricaban en los muebles que formaban parte de los visores, así como en el propio cuerpo de éstos, y tanto en los aparatos de mesa como en los de columna.

Otro ejemplo de cómo se avanzaba en el estudio de la estereoscopia en el XIX lo obtenemos a través del libro *La photographie en Amérique*, con el subtítulo de *Traité complet de photographie pratique*, donde se recogen los procesos fotográficos americanos sobre distintos materiales y los descubrimientos más recientes, en esos momentos, relativos a los procedimientos y la descripción de los aparatos americanos. Escrito por Alphonse Justin Liébert

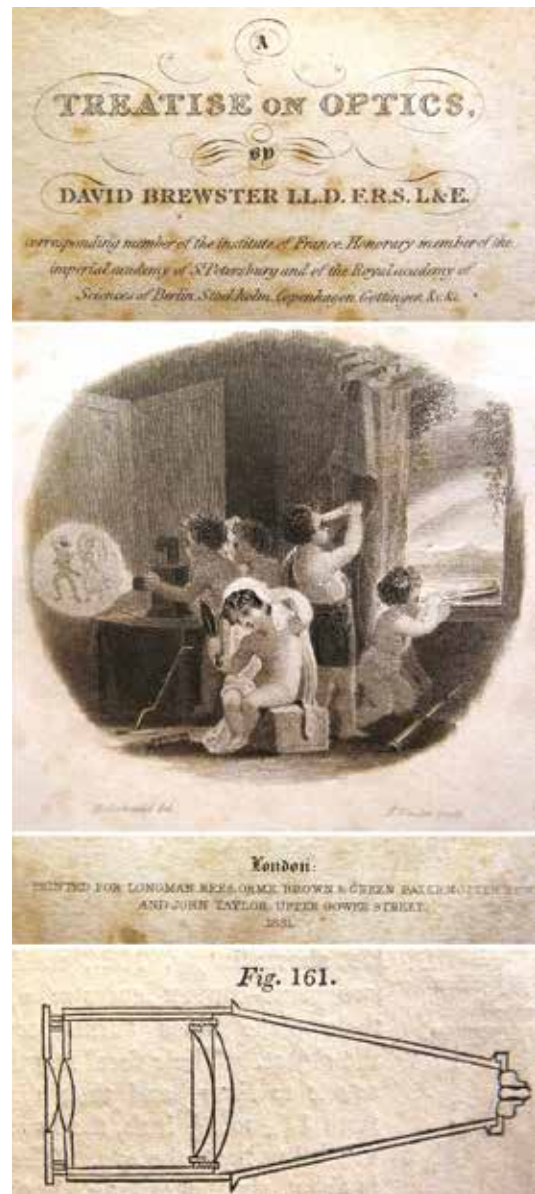


FIG. 4. Recortes de la primera página del libro de David Brewster y del esquema de la pág. 341.



FIG. 5. Tarjeta de acceso de Expositor, de Jules Richard, perteneciente a la Exposición Universal de 1878.

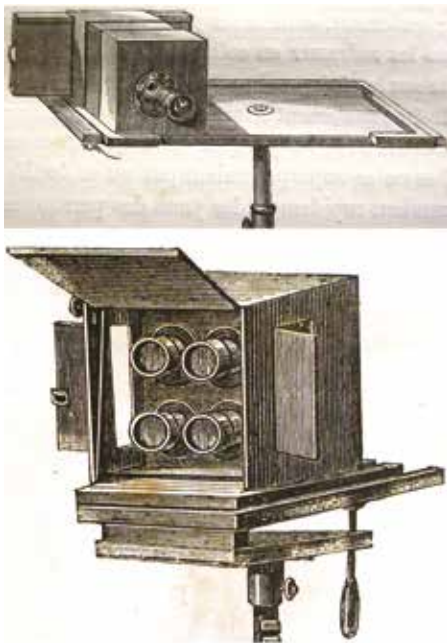


FIG. 6. Del libro *La photographie en Amérique* con el subtítulo de *Traité complet de photographie pratique* donde podemos observar los sistemas de captación de la fotografía estereoscópica, dentro del capítulo X, de la primera edición.

(1827-1913), oficial de la Marina Francesa que hizo sus primeros daguerrotipos en 1842; hasta que en 1848 renunció a su cargo para dedicarse a la fotografía de estudio. Tras cinco años de profesión, en 1853, se trasladó a San Francisco, donde algunos historiadores ya le sitúan en 1851 con su propio estudio montado. Finalmente, en 1863, volvería a establecerse definitivamente en Francia. Participó en la Exposición de París de 1867, y fue miembro activo documentando los efectos que produjo en la ciudad de París el sitio de más de cuatro meses al que fue sometida durante la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871), así como la destrucción de los edificios simbólicos que fueron demolidos durante la etapa final de La Comuna (28/03/1871 a 31/05/1871).

Tenemos constancia de cuatro ediciones de su libro *La photographie en Amérique*, aunque en nuestros fondos solo tenemos tres: **la primera, de 1864**, cuyas ilustraciones son grabados, dedican poco espacio a la estereoscopia centrándose, fundamentalmente, en los sistemas de captación estereoscópica, según podemos ver en la figura 6 de este texto.

En la tercera, de 1878, coincidente con el año de la Exposición Universal a la que pertenece la Tarjeta de Expositor de Jules Richard (ver Figura 5), el texto se acompaña con grabados pero también introducía la fotografía del autor, A. J. Liébert, y además disponía de «entrepáginas de cartulina» en las que se adhieren algunas fotografías al carbón. En esta edición, así como en la siguiente, cambia el tratamiento técnico de la estereoscopia, ya que se dedican unos párrafos a los sistemas de visionado.

Respecto a la cuarta, de 1884, editada como homenaje al autor y ampliada con un apéndice dedicado al gelatino-bromuro, se añade, además de las fotografías al carbón, con diferentes acabados en brillo y mate, una explicación sobre boceto con la situación del modelo dentro del estudio fotográfico. La variación que Liébert aplica en los visores es bastante significativa, aunque carece de profundidad en el tratamiento del tema, lo cual contrasta con el desarrollo que realiza en cuanto a las técnicas fotográficas expuestas en los capítulos que conforman el texto completo del libro.

Con esta pequeña muestra dejamos apuntados los tipos de fuentes en los que buscamos nuestras pautas de clasificación, en el siglo XIX, y pasamos a realizar otro resumen, también de muy bajo perfil, en documentos pertenecientes al siglo XX.

Casi 82 años después de que Brewster presentase, en 1849, su estereoscopio de reflexión ante la Royal Society of Scotland, comprobamos, a través del prolífico escritor de libros técnicos que incluyen tanto la fotografía como la cinematografía y otras ciencias, el ingeniero Ernest Coustet (nacido en 1868 y con fecha de defunción desconocida para nosotros), cuál era la situación de la estereoscopia en la segunda década del siglo XX, según quedo plasmado en su libro *La photographie stéréoscopique en noir et en couleur*, editado en París en 1927.

En el capítulo primero, dedicado a la fotografía estereoscópica, se recogen datos históricos y entre ellos, como es lógico, el del estereoscopio de espejos de Sir Charles Wheatstone³ anotando que el físico e inventor había presentado su «instrumento» ante la Royal Society de Londres el 25/06/1838.

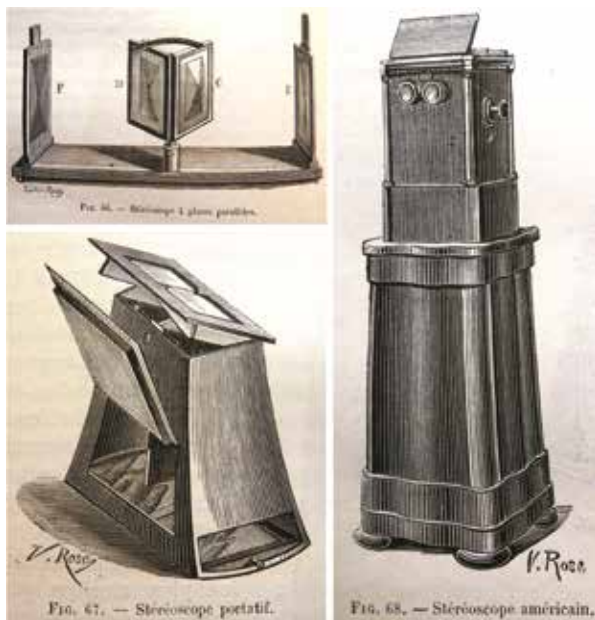


FIG. 7. Escaneos del libro *La photographie en Amérique* dentro del capítulo dedicado a la estereoscopia, de la tercera y cuarta edición, que incluyen sistemas de visionado. En la figura 66 vemos el estereoscopio de espejos de Sir Charles Wheatstone; en la 67 el estereoscopio portátil (el de reflexión) de Sir. David Brewster y en la 68 lo que denomina estereoscopio americano, que es más un visor tipo Taxiphote (de mesa) sobre pedestal. Recordemos que estos grabados se publicaron en 1878 y se mantuvieron en 1884.

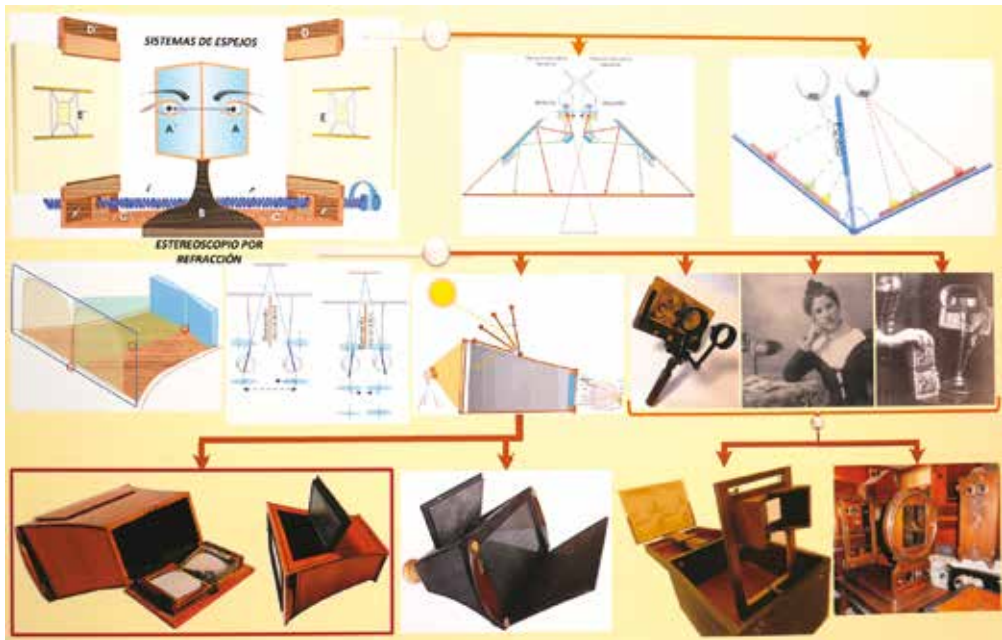


FIG. 8. Los sistemas de visionado a los que se refiere E. Coustet en sus escritos sobre estereoscopia, como origen de los visores del siglo XX, los tomamos, por nuestra parte, como un principio de propuesta de clasificación en la ponencia.

La descripción que realizó E. Coustet es significativa, ya que fue muy consciente de que en 1838 aún no había eclosionado la fotografía y por ello, al referirse a los elementos que se reflejaban en los espejos donde se recibían las imágenes que iban a cada ojo del espectador lo hacía como sigue «Deux dessins de un même objet le représentaient sous les perspectives légèrement différentes qui correspondent à chacun des deux yeux. Ces deux dessins étaient placés verticalement, ...»⁴.

Consecuentemente, relacionaba los orígenes estereoscópicos con diseños específicos para obtener las tres dimensiones a través de las perspectivas de cada ojo y lo asociaba a la comodidad o inconvenientes que pudiera tener el usuario en el proceso de restituir las tres dimensiones en su cerebro.

De hecho, transmitía su opinión técnica en relación a que el sistema de espejos lo consideraba, inicialmente, como un equipo para demostraciones físicas de gabinete en las que visionar dibujos simples, pero de difícil aplicación cotidiana para la restitución de un retrato, un paisaje o un monumento arquitectónico.

Esa afirmación se ha visto desmentida desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX de forma sistemática, pero fundamentalmente porque es en el sistema de espejos donde se ha producido el mayor desarrollo del estudio y la definición de las medidas y posición de los objetos a través de la fotogrametría, tanto terrestre como aérea, y por ende, se ha constituido en una rama técnica de la fotografía.

4 Dos dibujos del mismo objeto los representaban bajo perspectivas ligeramente diferentes que se corresponden a cada uno de los dos ojos. Estos dos dibujos fueron colocados verticalmente,...

Por otra parte, su inclinación hacia el sistema de visionado inventado por Sir David Brewster⁵, posterior al anterior en diez años, lo estimaba como algo más conveniente⁶, pues consideraba que el primero servía para demostrar el principio de fusión de las imágenes, pero no estaba al alcance de todos. Así, Coustet estimaba que el invento de Brewster, el «estereoscopio por refracción», era un aparato de visión útil para el papel y para el vidrio (*verre*) que además se podía construir de forma muy simple y reseñaba los datos históricos recogidos en la Memoria que leyó el inventor ante la Royal Society of Scotland (marzo/1849) y que fue publicada, al año siguiente, en la revista *Philosophical*.

Hasta ese año 1927, fecha de edición del libro de Coustet, que hemos tomado como uno de los referentes para este escrito, el autor entendía que el estereoscopio solo había sufrido modificaciones de detalles, pero, a través de la explicación de las leyes de la visión binocular pasaba a desarrollar todo un cuerpo de resultados obtenidos en diversos trabajos de investigación que habían dado origen a otros sistemas para entender los equipos de visión de la estereoscopia.

De hecho, citaba diversos especialistas en disciplinas que, aparentemente, son dispares: médica (Oftalmología), física y mecánica, entre otras; como por ejemplo Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894), médico y físico alemán, conocido por sus trabajos en oftalmología, o al boticario Julius Gustav Neubronner (08/02/1852-17/04/1932), que patentó, en diciembre de 1908, su sistema de fotografía aérea mediante el equipamiento de un grupo de palomas con cámaras en miniatura; invento que fue presentado en la Exposición Internacional de Dresde de 1910/1911, y que se basaba específicamente en un principio de visión derivado del estereoscopio de espejos de Wheatstone.

No obstante, presentaba variaciones muy significativas, ya que con un ojo se ve el reflejo especular de la imagen de un medio par estereoscópico y con el otro se realiza la visión directa del otro medio, lo cual implica que los sistemas de inversión fotográficos deben corresponder a una simetría esférica, lo que requiere que las imágenes no pueden responder a la misma geometría descriptiva que un par estereoscópico de los habituales.

Este libro de E. Coustet contiene un amplio espectro informativo sobre: materiales estereográficos (cámaras oscuras, objetivos, obturadores, empleo de un solo objetivo y bancos de reproducción para fotografías a corta distancia), obtención de negativos y positivos, fotos en color,



FIG. 9. Invento de Julius Gustav Neubronner (Ducado de Nassau 08/02/1852 – 17/04/1932), boticario en la corte del káiser Federico III de Hohenzollern.

5 Escocia 11/12/1781 – 10/02/1868.

6 «[...] David Brewster imagina une disposition plus commode. Le stéréoscope à miroirs, excellent pour démontrer le principe de la fusion des images, "tait loin de reunir les conditions de simplicité nécessaires pour un instrument à la portée de tout le monde.», pág. 11 del libro anteriormente citado.

así como la realización de procesos especiales como el de la autoestereoscopia (actualmente *freeviewing*).

Sobre la técnica de restituir las tres dimensiones de forma directa, Coustet también expuso aquellos sistemas que no requerían de aparatos de visión adicionales; de hecho, citaba de forma específica a Auguste Berthier y la revista francesa *Le Cosmos* (mayo/1896), donde se explicaba que, tomando tiras alternas de las dos fotografías que formaban el par estereoscópico y montándolas en una única imagen (dos vidrios con líneas opacas para interrumpir la visión de cada ojo - paralaje), se podría ver directamente la escena en tres dimensiones, desde una distancia adecuada y con los ángulos necesarios.

Igualmente anotaba las mejoras introducidas por M. Frederic E. Ives al sistema de Berthier, a partir de 1901. A partir de aquí buscamos, también dentro del siglo XX, un modelo que pudiera aportar una clasificación de aparatos estereoscópicos basada en fechas y tipologías. Tomamos como libro tipo el de *Stereoscopes. The first one hundred years*⁷, de Paul Wing (editado en el año 1996); esto se debe a que su sistema de trabajo era bastante completo ya que incluía las referencias a patentes del XIX y el XX, así como visores identificados por sus fabricantes junto con la colección a la que pertenecían, ocasionalmente, y también los que eran adaptaciones de otros existentes en el mercado de la época. Estableció también un paralelismo entre los hechos históricos del continente europeo (fundamentalmente Inglaterra y Francia) y los del EE.UU.

No obstante, hay que tener en cuenta que Estados Unidos, en el siglo XIX, estaba en proceso de formación y que Europa también estaba evolucionando, por lo que nos quedan algunas incógnitas por resolver, tales como los motivos y los medios por los que los visores estereoscópicos en Norteamérica, aparentemente, fueron más populares de lo que resultaron ser en Europa, pues en esta última su progresión está más asociada (sobre todo en el siglo XIX) a un mercado de poder adquisitivo medio-alto.

Un mínimo cruce de datos nos lleva a considerar el hecho de que uno de los vehículos para difundir la estereoscopia fue a través de los fotógrafos viajeros. Recordemos el caso de Alphonse Justin Liébert (1827-1913), que tras sus trabajos parisinos montó su estudio en San Francisco, en 1853. Pero también a la proliferación de agencias de fotógrafos, así como las empresas fabricantes y comerciales que completaban el ciclo de la industria de la imagen fotográfica y sus especialidades, entre las que se encuentran las de la estereoscopia.

Dentro de ese mismo cruce de información y con todo lo estudiado y resumido por Wing, junto con lo que vimos sobre el origen de los sistemas de los aparatos de visión estereoscópica, tanto en el libro de Coustet como en otros, y viendo el contenido de los catálogos de materiales e instrumentos para la fotografía de la Casa Salvi, entre otros, llegamos a tres grupos genéricos de aparatos según el modo en el que se utilizan, en el sentido de acción y efecto, quedando esta **primera línea de clasificación** en visores de: mano, mesa y columnas; complementada con una **segunda línea** que recoge las diferencias de cada grupo en cuanto a: los oculares, métodos de visionado, sistemas de almacenaje, modelos específicos para un fin concreto (conmemorativos, comerciales, publicidad, educativos, divulgativos, lucrativos, científicos, etc.), según los formatos de las imágenes para las que han sido fabricados.

Todo ello considerando que en casi todos los investigadores e inventores subyace el hecho de que el visionado de las fotografías estereoscópicas se puede realizar de forma directa pero que dada la dificultad para utilizar este método de forma generalizada, y debido a que requiere

7 «Los cien primeros años de los estereoscopios» – *Stereoscopes. The first one hundred years*, 1996.

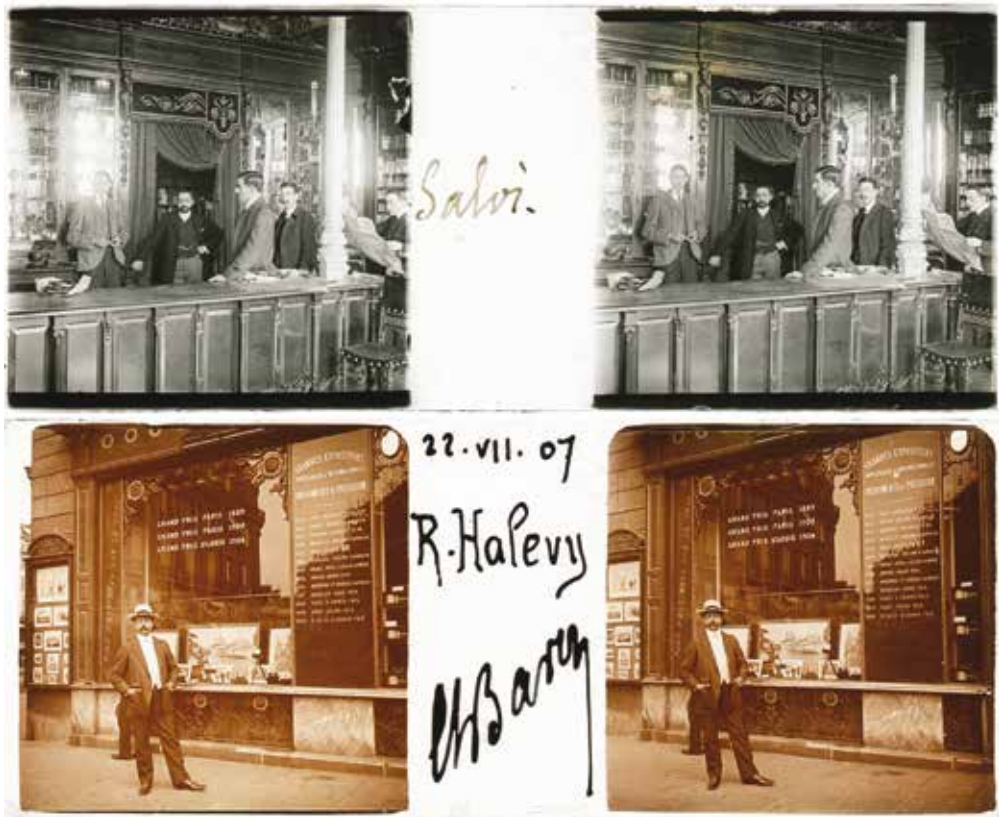


FIG. 10. Vistas estereoscópicas en vidrio, formato 45x107, pertenecientes a establecimientos de venta de productos e instrumentos fotográficos, Casa Salvi de Madrid (imagen superior) y Casa Richard de París.

de un ejercicio ocular específico, se optó por ofrecer sistemas que se pudieran popularizar y en los que se vieran involucradas el mayor número de espectadores posible. Consecuentemente, los trabajos de investigación se derivaron hacia la visión indirecta y combinada, mediante la interposición de un instrumento.

Como no puede ser de otra manera, la ciencia siguió evolucionando, por lo que han tenido que pasar dos siglos para que, en el segundo decenio del siglo XXI, se haya llegado a tener un producto evolucionado que ha abierto nuevas ventanas a las tres dimensiones, empleando para ello nuevas tecnologías.

No obstante, todas las novedades se apoyan en elementos preexistentes y por ello analizar los aparatos de visión estereoscópica, en este caso a partir del siglo XIX, nos permite proponer una de las posibles trazabilidades de sus orígenes y entender cuál ha sido su evolución, como resultado de un conjunto de ciencias que han ido confluyendo hasta obtener partes específicas dentro de los instrumentos utilizados para la visión y restitución de los objetos, a través de la estereoscopia.

Así nos ocurrió con los aparatos de visión estereoscópica que motivan esta ponencia, cuando se nos encomendó la tarea de ordenar las ideas y hablar sobre los elementos que conforman

la colección lo primero que hicimos fue hacer una selección de fotografías en las que se veían a los sujetos fotografiados con un aparato estereoscópico, y comprobamos que en una muestra de 75 imágenes cerca del 60% correspondían a visores tipo Holmes, seguidos de los iguales o similares al de refracción de Brewster (25%), algunos de sobremesa (11%) y el resto (4%) pertenecen a otros grupos incluidos los que han sido manipulados para generar un visor a medida para el/los usuarios. La muestra es mínima y requiere una investigación más profunda ampliando el número de elementos.

Nuestro análisis parte de una selección dentro del conjunto de visores que conforman la colección (aún no catalogados); de ahí extraemos una primera clasificación que se ha ido dividiendo en una serie de familias y subfamilias en atención a algunas de sus funciones:

FORMA DEL OBJETO - según las posibilidades de uso, por lo tanto, la simplificación elemental es la que encontramos en los catálogos de empresas de distribución como puedan ser las de la Casa Richard y las de la Casa Salvi.

ELEMENTOS QUE LO COMPONEN - caja oscura, oculares, sistemas de enfoque y almacenamiento para las estereoscopías, tipo de decoración, símbolos, expectativa de posicionamiento del objeto dentro del espacio en el que se coloque.

USO - privativo (individual, empresarial y otros) o público dentro de los campos de investigación, educativo, explotación, aplicaciones militares y para diversas disciplinas; en este último caso también se detectan las facetas mercantiles, debido a que el destino del objeto es obtener algún «tipo de beneficio económico», como pueda ser: comercial, publicitario, promocional o conmemorativo.

CONNOTACIONES - los aparatos también se pueden clasificar por su significado dentro del contexto que se observa en la fotografía que los contiene, en las aplicaciones que se les da de forma independiente a cómo pudieron ser diseñados y objetivados en origen, así tenemos los que fueron adaptados para diferentes tipos de visionado, el grafoscopio, los que admiten diferentes formatos (los de medio fotograma, los de 45x107, pasando por el 9x18 y llegando a otros de mayores dimensiones), o aquellos que se iluminan de forma directa con luz natural o los que dependen de la electricidad.



FIG. 11. Fotografía de la Guerra del Yemen (1962), donde se comprueba el uso social que se hace de un estereoscopio de mesa, con doble ocular (en ambas caras). En el armazón se le ha instalado, lateralmente, un visor de mano View-Master. Llamamos la atención sobre el disco de fotografías que uno de los guerrilleros tiene en la mano, junto a la culata del fusil.

A lo anterior se añaden otro tipo de connotaciones, como las que se centran en la obtención de otra realidad diferente de la cotidiana, algo que pueda servir para olvidar

las situaciones más adversas, como puede ser la fotografía de la Agencia Dalmas tomada en la Guerra del Yemen, un instante de distracción en 1962.

FORMATOS DE LA ESTEREO A LOS QUE RESPONDE - único, múltiple, específico para un fabricante/editor, para elementos opacos, traslúcidos para retroiluminación, en vidrio y film, etc.

Como se ve, la catalogación y el sistema por el que se puede llegar a ordenar la colección de aparatos de visión estereoscópica va a tener múltiples entradas, y no solo porque se puedan incluir subfamilias diferentes e introducir su búsqueda en una base de datos con diferentes *inputs*, sino porque las investigaciones a las que puede ir dirigida se encuentre dentro de las disciplinas a las que ya nos hemos referido reiteradamente (física, mecánica, óptica y medicina, entre otras), además de la vertiente fotográfica pura en la que nos estamos moviendo.

No obstante, como ya indicábamos en párrafos anteriores, el sistema más elemental parte de una preclasificación que ya se hacía en el siglo XIX y principios del XX al comercializar visores de mano, de sobremesa y de columna; así como los complementos o pies que daban la ambivalencia que permitía convertir al visor de mano en uno de sobremesa.

Con relación a los visores de mano

Hemos seleccionado uno de los más primitivos de los del tipo Brewster (por refracción) debido a que en las primeras fotografías estereoscópicas (daguerrotipos y ambrotipos incluidos) son los más retratados como parte del atrezzo de los estudios fotográficos. Nos referimos al que lleva el escudo napoleónico y que es patente DJ; así como el visor miniatura de 1860, patentado por Jules Duboscq y que permitía la visión de 50 fotografías mediante el desplazamiento de un rollo continuo de película, movilizado por dos rodillos con engranajes en sus extremos.

El más popular y simple de los visores del XIX fue el diseñado por Oliver Wendell Holmes (1809-1894). Con ese diseño se comercializaron multitud de modelos, de hecho es el que se encuentra de forma más asidua en las tiendas de viejo y en algunos anticuarios. Del conjunto que hay en la colección hemos seleccionado el bastidor de UNDERWOOD & UNDERWOOD que portaba seis unidades, para permitir el visionado de las colecciones de esos editores; los visores llevan grabado que fueron patentados en Junio.11.1901, en USA y manufacturados por los empresarios citados, en New York.



FIG. 12. En el sentido del reloj, un Brewster primitivo, el visor de Duboscq y un bastidor de Underwood & Underwood con estereoscopios tipo Holmes.

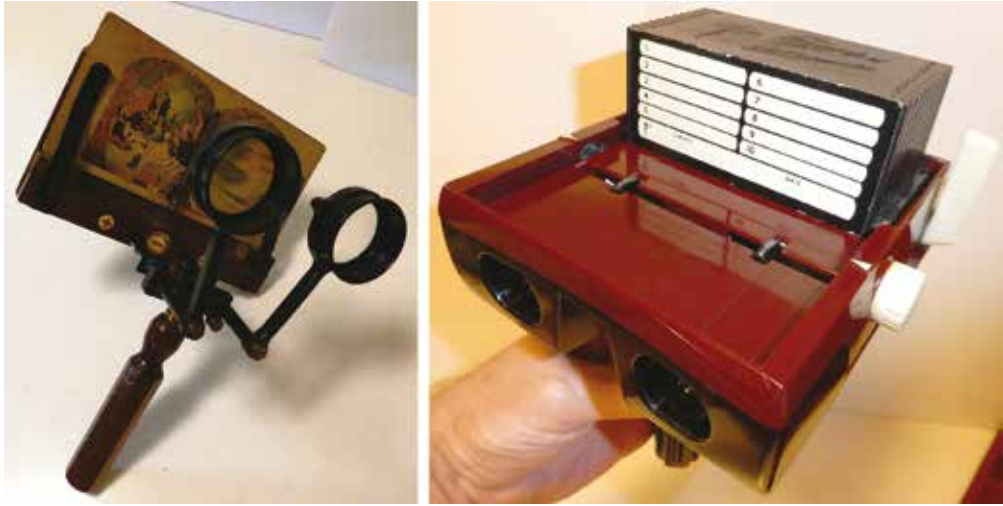


FIG. 13. Los visores de mano de A. Kershaw & Son Ltd. y el Arrow-View 3D Automatic que aun siendo un visor de mano incluye un sistema de cajetín de arrastre para el almacenamiento.

Igualmente mostramos otra tipología intermedia a los que hemos señalado hasta el momento. Nos referimos al visor de oculares al aire de simple montura fabricado por A. KERSHAW & SON LTD (empresa fundada en 1888). Su singularidad radica en que carece de caja oscura y los lentes se encuentran montados en mecanismos articulados para permitir el ajuste del paralaje, la distancia y separación de los centros ópticos del observador. Otro ejemplo señalado en la ponencia de octubre pertenece ya al siglo XX y se corresponde con el ARROW-VIEW 3D AUTOMATIC, que sirve como base para introducir otro tipo de visores, los que disponen de un sistema de almacenaje externos que se implanta en un mecanismo de arrastre que permite pasar de una estereoscopia a otra desde el propio dispositivo de almacenaje. De este último tipo hay una gran variedad de modelos que requerirían un estudio específico.

Se podrían considerar de mano aquellos que tienen funciones añadidas como la musical, la tipología específica en sistemas de comunicación como pueden ser los correos a través de las postales, los que simulan cajas, los que están unidos a libros o forman parte de los mismos, etc.

Respecto a los visores de sobremesa

Además de toda la línea (combinada con oculares estereoscópicos o no) de los grafoscopios, como por ejemplo el PONTIOSCOPIO de la década de 1850 fabricado por Carlo Ponti en Italia, y con el fin de salirnos un poco de la línea de los Taxiphotes comercializados por Richard, entre otros, los ejemplos buscados comienzan con LE GRAND STÉRÉOSCOPE, ya que es uno de los aparatos que permiten ver estereoscopías de gran formato. Añadimos en este texto otros estereoscopios de formatos «normalizados» de 45x107 y 9x18, que tienen añadidos algunas funciones que los hacen especiales, como son los de moneda con música, el GOODALE-MUSEUM para varios observadores, o los más modernos de mediados del siglo XX, como el visor ROMO, de tiras estereoscópicas fijas y gafa móvil.



FIG. 14. Pontioscopio (circa 1850) - Carlo Ponti en Italia y el visor de mesa musical.

Los estudios a realizar sobre estos estereoscopios, en cuanto a su clasificación, se centraran en los medios con los que se movilizan las estereoscopías dentro de los aparatos para facilitar su visionado continuo (noria, cajetines, traslaciones), además de los engranajes que facilitan el movimiento más los mecanismos añadidos para ajustar las ópticas y dotar el equipo de luz artificial, así como otras funciones añadidas.

En lo relativo a los visores de pie y de columna

Se trata de aparatos que almacenan entre 50 y 250 estereoscopías en su caja que, mediante mecanismos de noria, entre otros, van pasando, a través de un sistema de rotación, ante los oculares. Las funciones y formatos más usuales son los de 9x18 y en cuanto a las funciones y utilidades, que comprenden las de explotación, se incluyen las decorativas, al formar parte del mobiliario de las viviendas, al igual que sucedió con algunos de los visores de sobremesa.

En este sentido cabe la distinción entre visores de pie y el de columna, en función de que la caja/columna sirva para contener el mecanismo y los pares estereoscópicos (columna) o solo constituyan un soporte para un visor de sobremesa.

Tenemos ejemplos como el estereoscopio de columna para 100 vistas que proviene de la Colección Naylor, según se ve en la figura 15. Esta columna se apoya sobre una mesa y tiene, entre sus singularidades, un sistema de iluminación eléctrica que se sitúa en la coronación del mueble y está encajada en una estructura en la que la luz se refleja y amplía. Los objetivos son fijos y en este caso cobra importancia el hecho de que sea un diseño específico con una finalidad decorativa que complementa a la técnica.

Otro ejemplo de visor de pie que contrasta con los de columna, es el modelo Stéréo-Classeur Leroy, que se corresponde al sistema inventado por E. Guérin & J. de Lens bajo la patente para



FIG. 15. Ejemplos de visor sobre pie y de columna.

Francia y el Extranjero B N° 50 27; en este caso el visor de mesa está pegado solidariamente a una media columna de carácter decorativo y el estereoscopio está coronado por un águila de bronce con las alas extendidas.

En las últimas imágenes podemos comprobar la diferencia entre unos y otros. Observamos que los oculares suelen tener un sistema de ajuste para enfoque y separación de los centros ópticos.

Por el momento incluimos ambas tipologías (de pie y de columna) en un mismo grupo porque hay mucha diversidad en tamaño, forma y usos. Entre todos esos factores hay que tener en cuenta las características decorativas, el hecho de que estén conformados por estructuras específicas: *antivandálica* para el caso de diseños destinados a uso público en explotación comercial, protección contra agentes climáticos según su ubicación en exteriores, el espacio que ocupan, los formatos de las series fotográficas que van a contener (variables), las temáticas (imágenes de ciudades, eventos, viajes, catástrofes o escenas de varietés, entre otras) y, en general, cómo van a ser empleados por el usuario.

Esos otros formatos de explotación comercial responden a una subfamilia que se ha ido desarrollando desde finales del XIX hasta casi los años 80 del siglo XX, y han dado lugar de forma

específica a un mobiliario urbano y comercial con formas singulares, asociadas tanto a visores de pie como de columna.

Como colofón a todo lo expuesto adelantamos una primera conclusión relativa a que, en todos los casos, nos estemos refiriendo a visores de mano, adaptados éstos para su utilidad de sobremesa mediante una base, de sobremesa puros, de pie o de columna. Los elementos que los conforman van a cambiar según la opción de partida para su diseño, sea éste el sistema de refracción, el de espejos o una combinación de ambos; esa decisión de *cálculo* y *planificación* de diseño va a ser determinante para marcar su evolución y su destino, así como el lugar que ocupe dentro de una clasificación objetual e histórica. En nuestro caso, cuando procedamos a la clasificación de la colección, siempre tendremos presente, además de todo lo indicado en este texto, el hecho de que la estereoscopia no responde únicamente a una acción divulgativa, sino que está asociada a ramas científicas y técnicas; por lo que obligatoriamente una de las facetas en las que se ha desarrollado y se desarrollará la colección a futuro está en el seguimiento de familias concretas de los objetos, además de los fabricantes que las realizaron y el tipo de actividad a la que se dedicaban, en aras de encontrar los destinos a los que fueron dedicados los inventos, más allá de lo popular y comercial.

Bibliografía

- Bulletin de la Société Française de Photographie*, junio de 1861, tomo VII, pág. 150. M. Willeme donne la description d'une application nouvelle de la photographie à la sculpture que'il désigne sous le nom de photosculture.
- DAGUERRE, Louis Jacques Mandé (1839): *Historia y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y diorama*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, Impresor de S.M. (traductor: Pedro Mata).
- (1839): *Exposición histórica y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y del diorama*, Madrid, Juan María Pou y Camps, Imprenta de D. Ignacio Boix (traductor: Joaquín Hysern y Molle-ras).
- DORADO FERNÁNDEZ, Enrique (2010): *Revista de la Escuela de Medicina Legal*, febrero.
- FOLGADO DE TORRES, Luis C. (2013): *El hombre que compraba gigantes*, Madrid, Áltera.
- GAUTIER, Théophile (1864): *Photosculture*, París, Imprimerie de Administrative de Paul Dupont.
- HOWELL, Michael y FORD, Peter (2008): *La verdadera historia del hombre elefante*, Madrid, Turner Publicaciones (traductor: Eugenia Vázquez Nacarino. Título original: *The True History of the Elephant Man. The definitive account of the tragic and extraordinary life of Joseph Carey Merrick*).
- LÉCUYER, Raymond (1945): *Historie de la photographie*, París, SNEP-Illustration.
- LIÉBERT, Alphonse (1864): *La Photographie en Amérique*, París, Leiber, Libraire-Éditeur, tercera parte, cap. V, "Photo-sculpture", págs. 354 a 356.
- (1878): *La Photographie en Amérique. Traité complet de Photographie pratique* (tercera edición), París, Imprimerie Félix Malteste, tercera parte, cap. VIII, "Photo-sculpture", págs. 626 y 627.
 - (1884): *La Photographie en Amérique. Traité complet de Photographie pratique* (cuarta edición), París, B. Tignol, Éditeur, tercera parte, cap. VIII, "Photo-sculpture", págs. 626 y 627.
- MÁS Y ZALDÚA, Alejandro (1912): *Aplicaciones topográficas de la fotografía. Estereofotogrametría*, Madrid, Imprenta de Antonio García Izquierdo.
- (1914): *La estereofotogrametría en 1913*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Marina.
- NIÉPCE, Isidore (1841): *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype*, París, Astier, Libraire. Imprimerie de M^{me} Ve Dondey-Dupré.
- PULIDO, Ángel (1894): *El Dr. Velasco*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de E. Teodoro.

SCHEINMAN, Pamela (2012): "Bruno Eslava Molina: el último tallador de la fotoescultura", en *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, año 15, n.º 44, págs. 34 a 49.

SENDER, Ramón J. (1960): *La llave*, Montevideo, Editorial ALFA.

TORROJA Y MIRET, José María (1913): *Levantamiento de planos por medio de la fotografía estereoscópica*, Madrid, Imprenta de Fortanet.

- (1916): *Topografía moderna. La estereofotogrametría en 1915*, Madrid, Imprenta de Ramona Velasco.
- (1920): *Fotogrametría terrestre y aérea* (Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales), Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- (1923): *La estereoscopia de los objetos en movimiento y sus aplicaciones* (Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca el día 26 de junio de 1923 con motivo del Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias), Madrid, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias.

WING, Paul (1996): *Stereoscopes. The first one hundred years*, New Hampshire, Transition Publishing.

Enrique Simonet y la fotografía estereoscópica en la Escuela de Bellas Artes de Madrid

Enrique Simonet and stereoscopic photography at the Fine Arts School of Madrid

Sara Brancato

Conservadora-Restauradora y doctoranda por la UCM

RESUMEN

En el Madrid de las dos primeras décadas del siglo XX, la práctica fotográfica estaba todavía lejos de ser competencia oficial de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y su docencia se impartía en centros de enseñanza relacionados con las artes gráficas e industriales.

Sin embargo, la documentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, heredera de aquella escuela, además de aportar nuevos y muy valiosos datos sobre el empleo de la fotografía como material didáctico, nos habla de cómo la práctica fotográfica se abre camino en sus aulas: a través de la estereoscopia, de la mano del profesor de Pintura Decorativa, Enrique Simonet y Lombardo, artista que se revela especialmente interesado por las placas autocromas de los hermanos Lumière.

Palabras clave: Enrique Simonet y Lombardo; Escuela de Bellas Artes de Madrid; Universidad Complutense de Madrid; fotografía estereoscópica; placa autocroma Lumière; enseñanza.

ABSTRACT

During the two first decades of the twentieth century, photographic practice in Madrid was still far from being an official competence at the school of Fine Arts of San Fernando. Its teaching was carried out at different premises related to graphic and industrial arts. Nevertheless, the documentation located at the Faculty of Fine Arts of the Complutense University of Madrid, which inherited that school, besides providing new and very valuable data about the use of the photography as didactic material, also shows us how the photographic practice makes its way into the classrooms: through the use of stereoscopy, carried out by the decorative painting professor Enrique Simonet y Lombardo, an artist who was particularly interested in the autochrome Lumière plates.

Keywords: Enrique Simonet y Lombardo; Fine Arts School of Madrid; Complutense University of Madrid; stereophotography; Autochrome Lumière; education.

La asignatura de fotografía, en el Madrid de las dos primeras décadas de siglo XX, estaba presente en los planes de estudio de instituciones como la Escuela Nacional de Artes Gráficas, la Escuela de Artes e Industrias y otros centros dedicados a la ingeniería, que disfrutaban, así, de las ventajas de la práctica fotográfica, tanto en el campo artístico como en el científico.

En cambio, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que por aquel entonces se llamaba Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, seguía educando en las artes «tradicionales», con una fuerte predilección por el estudio del natural.

El acceso a sus antiguos libros de actas, conservados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), que se convirtió en la heredera de este centro, así como al archivo personal de Enrique Simonet y Lombardo, docente de Pintura Decorativa (1911- 1927) y Director de la Residencia de El Pualar (1921- 1923) (Esteban Drake, 1991: 79-83), nos ha permitido descubrir una realidad que acerca el mundo de la fotografía a la Escuela, entendiéndola como soporte para la enseñanza y como medio creativo.

En primer lugar, el estudio de estas fuentes nos ha permitido ampliar la información sobre la conformación del fondo fotográfico de la Escuela de San Fernando, pudiendo documentar las primeras adquisiciones de fotografías para la enseñanza en el año 1905.

Se remonta al mes de febrero de ese año la petición y obtención de «*algunas fotografías de monumentos arquitectónicos españoles, de las publicadas por la Casa de Laurent*», por parte del profesor de Perspectiva, Manuel Marín Magallón¹; a las que se sumaría, en 1910, «una colección de –75– fotografías encartonadas, de vistas y monumentos arquitectónicos, hechos por la antigua casa Laurent»², donada por el profesor de Grabado en Huevo, José Esteban Lozano, y destinadas a las clases de Teoría del Arte y de Perspectiva.

No obstante, a pesar de que tengamos noticias de las primeras compras de fotografías a inicios del siglo XX, la necesidad de emplearlas con fines educativos era una realidad que se había manifestado ya medio siglo antes, en el trascurso de la segunda mitad del XIX. El 19 de octubre de 1860, otro profesor de Perspectiva, Patricio Rodríguez Prieto, expone al Vice-director de la Escuela que sería oportuno que «*los alumnos tubieran [sic] á su disposición algunas estampas de perspectiva, fotografías y obras modernas de Arquitectura, para poder caracterizar en sus cuadros las diferentes épocas [sic], que traten de representar*»³. Y, si bien desconocemos si la solicitud propició la adquisición de fotografías del actual fondo histórico –porque no hay constancia de la pertinente respuesta–, de lo que sí nos habla, sin lugar a dudas, y una vez más, es de la exigencia, por parte del cuerpo docente de tener a disposición un repertorio fotográfico.

De ello tenemos más testimonios a principios del siglo XX, cuando los profesores, además de las fotografías sobre papel, se preocupan por pedir diapositivas de vidrio para el «*aparato de proyecciones destinado á las clases de Historia, Anatomía y Perspectiva*»⁴, adquirido por el centro en noviembre de 1903, y que, en el mes de marzo del año sucesivo, se complementa con «*una mesa apropiado [sic]*»⁵.

A partir de ese momento, Rafael Doménech Gallisá, José Parada y Santín, José Esteban Lozano, Marín y José Garnelo y Alda⁶ –respectivamente, profesores de historia del arte, anatomía, grabado en huevo, perspectiva y dibujo del antiguo y ropajes–, pedirán más diapositivas y

1 Archivo del Decanato de la Facultad de Bellas Artes-UCM [ADFBA-UCM], *Libro de Actas de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado*, p. 59.

2 *Ibidem*, p. 152.

3 Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes – UCM [AHBFBA-UCM], caja 101.

4 ADFBA-UCM, *Libro de Actas de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado*, pp. 32, 34-35.

5 *Ibidem*, p. 41.

6 *Ibidem*, pp. 35, 97, 113, 201.



FIG. 1. J. Laurent, *Alumnos de la clase de Colorido y Composición*, 20 de noviembre de 1866. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Digitalización: Rodrigo Flechoso.

fotografías para sus asignaturas. Lo que nos indica que los docentes se preocupaban por modernizar el material didáctico de la Escuela y veían en la fotografía un medio auxiliar fundamental para sus clases, integrando el uso de los positivos en papel con las diapositivas, y llegando a interesarse, también, en las imágenes en movimiento.

A tal propósito, digna de mención es la propuesta del profesor Garnelo, en 1912, de adquirir un aparato cinematográfico valorado en más de 2500 pesetas. Un elevado coste que motiva que la petición fuese rechazada, optándose por un cinematógrafo más económico, de la casa Pathé, conocido como el *Cinema chez-soi*, con accesorios y películas⁷.

En lo relativo a la realización de fotografías en la Escuela, tenemos constancia de que el profesor Parada pidió «llevar á cabo la ejecución de varias fotografías diapositivas, necesarias á la enseñanza de su clase»⁸, pero no sabemos si las realizó un fotógrafo profesional –como en

7 *Ibidem*, pp. 201, 202. Con mucha probabilidad se trataba del cinematógrafo KOK, comercializado en 1912 por 325 francos. Más información en Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: <http://cadic.fondation-jeromeseydoux-pathé.com>, Projecteur Pathé KOK, signatura APP-P-146.

8 *Ibidem*, p. 113.



FIG. 2. J. Frans Jacobs, *El río Vesdre. Goffontaine (Bélgica)*, 12 de octubre de 2013. Fotografía estereoscópica tomada con una cámara Polyscop Nº 609 de la marca ICA.

el caso de la foto de grupo de la clase de Colorido y Composición (FIG. 1), tomada en 1866 por Laurent⁹— o si fue él mismo quien se encargó de las tomas y su procesado.

El primer testimonio que, hasta ahora, nos permite documentar la realización de fotografías dentro de las aulas de la Escuela de Bellas Artes, en una época en la que no se impartían oficialmente clases de fotografía, lo tenemos a partir de la interpretación de una factura del año 1915, emitida por la casa de *Santiago Losarcos y C.a*¹⁰. En ella se justifica el gasto de 1000 pesetas por la compra de «una máquina o aparato fotográfico con todos los accesorios»¹¹ para la realización de fotografía estereoscópica sobre placas de vidrio, en negativo, en positivo y en color. El material estaba destinado a la clase de Pintura Decorativa de Enrique Simonet y Lombardo (Valencia, 1866-Madrid, 1927).

Pintor e ilustrador muy apreciado en su época, Simonet es conocido, hoy en día, sobre todo por las pinturas *Una autopsia* (también llamada *Y tenía corazón* o *Anatomía del corazón*), *Flevit super illam* y *El Juicio de Paris*, o por el reportaje gráfico sobre la guerra de Melilla, que realizó para la revista *La Ilustración española y americana*.

A pesar de la fama nacional e internacional que ya tuvo en vida, hay que esperar hasta principios del siglo XXI para que su biografía y obra sean mejor comprendidas (Sauret, 2010: 14). Los estudios sobre el pintor no habrían sido posibles sin la labor de recopilación de documentos de la propia familia Simonet Castro, que ha ido conformando el archivo personal del pintor, hasta donarlo al Museo Nacional del Prado¹² en 2015. Aunque, desafortunadamente, la guerra civil no ha permitido que llegara hasta nuestros días toda la información que había

9 J. Laurent, *Alumnos de la clase de Colorido y Composición* [Fotografía]: 20 de noviembre de 1866. 1 fot. bl. y n. Papel a la albúmina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

De allí a algunos meses, la casa Laurent accederá a reproducir las obras del Museo de arte moderno (AGUADO SERRANO, Carolina; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Guillermo; DOMINGO FOMINAYA, María, 2019: 33, 349).

10 AHBFBFA-UCM, Recibo del 26/10/1915, caja 180.

11 AHBFBFA-UCM, Relación de gastos 1921-1922, caja 180.

12 El archivo fue donado por los familiares al Museo Nacional del Prado en 2015 (Museo Nacional del Prado, 2016: 25).



FIG. 3. J. Caja de placas autocromas Lumière de 6 x 13 cm comercializada en 1915. Colección FBS. Fotografía: Sara Brancato.

reunido la familia Simonet con el transcurrir de los años (Simonet Rodríguez, 2018: 260), el archivo conserva todavía algunas cartas y apuntes que nos hacen postular algunas hipótesis sobre la relación que Simonet tenía con el mundo de la fotografía. En especial, unas notas, de las que hablaremos más adelante, evidencian el interés y fascinación de Simonet por la fotografía estereoscópica, así como por el primer procedimiento fotográfico a color difundido a gran escala, gracias a la industrialización de su fabricación: el autocromo (Lavédrine, Gandolfo, Monod, 2010: 86).

El primer contacto de Simonet con la fotografía pudo tener lugar durante su infancia, ya que su padre, Enrique Simonet Baca, era aficionado al daguerrotipo y acabaría trabajando en un taller fotográfico durante su permanencia en Madrid, en 1848 (Almagro Cándenas, 1904: 16-17)¹³.

De la correspondencia conservada en el archivo del Museo del Prado, desprendemos que el pintor intercambiaba fotografías con amigos y familiares, y que solía encargar las reproducciones de sus propios cuadros¹⁴. Para Simonet, la correcta difusión de sus obras era de gran importancia, bajo el perfil artístico y comercial, y criticaba duramente a los fotógrafos que se lucraban a costa de los artistas, vendiendo las copias fotográficas de sus creaciones¹⁵; también recriminaba a quienes, aprovechándose de su autorización para que los alumnos de Bellas Artes estudiaran *Flevit Super Illam* y *Una autopsia* en el Museo de Arte Moderno de Madrid, tomaban fotografías para copiar las pinturas y venderlas (Simonet Rodríguez, 2018: 220).

13 Otro autor refiere que Enrique Simonet Baca llegó a trabajar en una imprenta, y no en un taller fotográfico (González Alcantud, 2017: 48).

14 Archivo del Museo Nacional del Prado [AMNP], AP 22/1, Doc. 37 y Doc. 9.

15 «La casa Lacoste establecida en Madrid por evitarme mi duda, los gastos que estos compromisos me ocasionan, ha tenido a bien reproducir dicha obra mía y vender cuantos ejemplares se le piden. De hecho he tenido conocimiento por un mío amigo [...]. [...] ese industrial como otros muchos vienen lucrándose con mi negocio que a costa nuestra han establecido y que en opinión mía no debemos tolerar, no ya por lo que lesiona nuestros intereses sino por nuestra propia dignidad» (AMNP, AP 22/1, Doc. 37).



FIG. 4. J. *Retrato de mujer*. Placa autocroma de formato 6 x 13 cm. Colección FBS. Digitalización: Luis Castelo Sardina.

Precisamente por la atención hacia su trabajo y la reproducción fidedigna de sus obras, estaba dispuesto a iluminar él mismo las fotografías, para que el editor pudiera realizar, en la distancia (sin ver el cuadro en persona), una copia en color lo más parecida a la obra real¹⁶.

Si es cierto que esta información nos da una idea de la relación entre Enrique Simonet y la fotografía en sentido más amplio, para encontrar el verdadero hilo conductor entre él y la factura de Losarcos y Cía, tenemos que referirnos a sus anotaciones.

En una de ellas explica el funcionamiento de un estereoscopio y manifiesta su asombro al ver cómo las imágenes, al converger, dan la ilusión de la tridimensionalidad del objeto representado. E incluso, en una nota a pie de página, se menciona que poseía, él mismo, un aparato estereoscópico¹⁷.

Suponemos que entender el funcionamiento de estos aparatos podría haberle servido en sus clases de pintura decorativa, para las cuales pidió «2 *Estereoscopos* 6 x 13» del valor de 80 pesetas¹⁸. Para realizar sus propias estereoscopías, a pesar de que la cámara preferida por los aficionados en aquella época fuese la *Vérascope Richard* y la *Voigtländer* (Fernández Rivero, 2004: 196; Sánchez Vigil, 2001: 204), él optó por una *Polyscop* de 6 x 13 cm de la casa alemana *ICA-Internationale Camera Aktiengesellschaft* (Buckland, 2006: 78), con un objetivo *tessar* 1:4,5 al que acoplaba un *ecran* «Ducar» de la marca *Zeiss* (ICA, 1913b: 118). El filtro, de color amarillo, que también aparece en la factura de Losarcos y Cía, servía para compensar el exceso de sensibilidad de la placa autocroma a las longitudes de onda ultravioletas (Lavédrine, Gandolfo, 2013: 168).

Creemos que el modelo de cámara era el N^o 609, según lo que hemos podido interpretar, contrastando el pedido de Simonet con los catálogos que la casa ICA editó desde 1911 hasta

16 AMNP, AP 21/1, Doc 22.

17 AMNP, AP 23/1, Doc 4. La nota fue escrita probablemente por Carmen Simonet Castro, hija de Enrique, según comenta Aurora Simonet Rodríguez.

18 AHBFBFA-UCM, Relación de gastos 1921-1922 y Recibo del 26/10/1915, caja 180.



FIG. 5. «Alcalá — Ángeles...». Placa autocroma de formato 6 x 13 cm. Colección FBS. Digitalización: Luis Castelo Sardina.

1915¹⁹. La cámara se presentaba como un aparato estéreo-panorámico, con enfoque helicoidal, constituido por un cuerpo metálico, fundido en una sola pieza y dotado de un obturador regulable hasta 1/151 de segundo, que se encontraba entre las dos lentes. Completaban la pieza un visor *Newton*, un nivel de burbuja de aire y una tuerca para montar la cámara a un trípode (ICA, 1913a: 68). El trípode también está presente en el recibo de la Escuela, con mucha probabilidad, porque era imprescindible para realizar placas autocromas (Lavédrine, Gandolfo, 2013: 169).

A decir verdad, el formato de cámara elegido por el artista era entre aquellos más usados por los *amateur* que se dedicaban a la fotografía estereoscópica. Es el caso, por ejemplo, de Eustasio Villanueva, que realizaba diapositivas y autocromas, y que, como Simonet, compraba productos de la marca ICA²⁰.

A falta de las placas originales de Simonet —de cuyo paradero no se tiene constancia—, podemos imaginar el aspecto de las tomas realizadas con este tipo de cámara, gracias a las fotografías estereoscópicas de Frans Jacobs, fotógrafo y coleccionista de cámaras fotográficas, que, en 2013, adaptando un moderno negativo en blanco y negro a una Polyscop —probablemente posterior a 1915, pero del mismo formato de 6 x 13 cm— capturó algunas vistas del río Vesdre y de los bosques circundantes cerca de Goffontaine, en Bélgica²¹ (FIG. 2).

El fascinante tema de la fotografía estereoscópica, en auge en la primera década del siglo XX, podría haber sido objeto de las tertulias que tenían lugar en el estudio madrileño de Simonet, en la calle Salustiano Olózoga, donde recibía amigos e intelectuales de la época, entre los

19 Fundamental ha sido la consulta de los catálogos facilitados por Daniel Jiménez Chocrón, autor de la página web *Del infinito al plano focal/ From the focal plane to infinity*. <https://sites.google.com/site/fromthefocalplanetoinfinity/ica> [consulta: 26/10/2019].

20 En la publicación *Eustasio Villanueva, fotógrafo de monumentos (Burgos 1918-1929)*, en la fotografía Interior del laboratorio fotográfico de Eustasio Villanueva, se reconoce un frasco del revelador para autocromas de la marca ICA (VV.AA., 2001: 28-30, 34).

21 Frans Jacob es también autor de la página web *Thecameracollector. Vintage & Antique photography* (<https://franchimontees.wordpress.com/>) [consulta: 24/09/2019].



FIG. 6. J. Placa autocroma de flores (Signatura: CE012181). De Filmoteca Española ©.

cuales figuraba también uno de los divulgadores de renombre de la historia de la fotografía: Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, conocido con el seudónimo de Kâulak.

Hay que recordar que este dedicó una atención especial a la estereoscopia en su manual *La fotografía moderna*, llegando a decir que «para ver bien cómo es una cosa determinada no hay fotografía como la estereoscópica» (Cánovas del Castillo y Vallejo, 1912: 195). Su presencia en el estudio de nuestro artista no es de sorprender, porque la familia Simonet estaba ligada a la familia Cánovas del Castillo por una antigua amistad y lazos familiares: el padre de Kâulak, Emilio Cánovas del Castillo, fue el padrino de bautizo de Enrique, y su tío Antonio el padrino de boda (Sauret, 2010: 129); Kâulak, además, apreciaba indudablemente las dotes artísticas de Simonet ya desde el inicio de su carrera (Cánovas Vallejo, 1908: 82-85) y se conoce que poseía cuadros suyos (Sánchez Vigil, 2016: 95). Teniendo en cuenta la relación de amistad que les unía, podemos figurarnos que, tal vez, el propio Kâulak pudiera haber tenido algún papel en el acercamiento de Simonet a la estereoscopia, y pudo haberle aconsejado, asimismo, sobre la manera de utilizar las placas autocromas, dados sus grandes conocimientos sobre la materia (Cánovas del Castillo y Vallejo, 1912: 196).

Aunque en un principio Cánovas tuvo ciertas dudas hacia las placas en color de los hermanos Lumière (FIG. 3), llegó a apreciarlas precisamente por su aplicación en el ámbito de la enseñanza y en la reproducción de cuadros. Según él, la placa autocroma permitía al pintor observar con detenimiento aquellas variaciones cromáticas que resultan más complicadas de recordar o de traducir en los bocetos, y por ello se presentaba como un eficaz instrumento de apoyo a la práctica de la pintura (Gómez Laínez, Lenaghan, 2009: 59-61).

Al margen de las posibles conjeturas sobre la relación entre Simonet y Cánovas –para las cuales faltaría una documentación más exhaustiva, a fin de determinar más sólidas afirmaciones–, el verdadero nexo de unión entre la factura de la Escuela de Bellas Artes y el interés de Simonet por el proceso autocromo lo encontramos en una nota mecanografiada de su archivo personal. En ella explica cómo revelar las placas autocromas con la fórmula (reducida a la mitad) de la casa Lumière²² y con aquella del baño de inversión al bicromato ácido, aconsejado por las casas *Jouglá, Dufay* y por un gran estudioso de la fotografía en color y de la «estereoscopia

22 Agua destilada o filtrada: 500 gr; metoquinona: 7 ½ g; sulfito de sosa anhidro: 50 g; bromuro de potasio: 3 g; amoníaco 22 grados (dens=0,923): 16 cc. (AMNP, AP23-1, Doc. 4).

autocrómica»: Santiago Ramón y Cajal (Ramón y Cajal, 1912: 72). Según este, dicha fórmula al bicromato ácido tenía la ventaja de no dejar rastro de gelatina, al contrario del hipermanganato ácido²³, recomendado por la casa Lumière (Lavedrine, 2013: 177).

El hecho de buscar otras alternativas al baño de blanqueo de los Lumière, nos puede sugerir que Simonet estuviera informándose a fondo sobre el revelado de las placas autocromas, puede que por facilitar el trabajo en su clase de Pintura Decorativa.

Con respecto a las eventuales temáticas de las placas autocromas estereoscópicas, suponemos que habrían podido ser de las más variadas, si tenemos en cuenta la naturaleza de la asignatura y la petición de material didáctico de Simonet a la Escuela: coleópteros, mariposas y otros insectos disecados, libros españoles y extranjeros sobre decoración floral, frescos, mosaicos, arte japonés, y mucho más²⁴. Lo que nos hace pensar que pudiera haberse interesado en la fotografía de retratos, bodegones, flores, plantas y hasta animales (FIGS. 4, 5 y 6).

No haber encontrado hasta ahora las estereoscopías de aquella época, constituye un aliciente para seguir investigando sobre la irrupción de la fotografía estereoscópica y en color en la propia Escuela de Bellas Artes de Madrid, y, a la vez, es estímulo para explorar una faceta, hasta ahora poco conocida, de Enrique Simonet y Lombardo: artista y profesor de Pintura Decorativa que había quedado fascinado—como tantos otros de su época— por las imágenes fotográficas en tres dimensiones y por el color de las placas autocromas.

Agradecimientos

Francisco Boisset y Stella Ibáñez (Colección Boisset-Ibáñez), Luis Castelo (UCM), Gonzalo Coletto, Elena Cualladó (Filmoteca Española), Yolanda Fernández-Barredo y Juan José Sánchez (Colección FBS), Juan Antonio Fernández y María Teresa García (CFR), Frans Jacobs, Daniel Jiménez, Pedro Navascués y María del Carmen Utande (RABASF), Belén Palacios (BNE), Aurora Simonet, Carlos Teixidor (IPCE) y Amelia Valverde (UCM).

Bibliografía

- AGUADO SERRANO, Carolina; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Guillermo y DOMINGO FOMINAYA, María (2019): *La España de Laurent (1856-1886): un paseo fotográfico por la historia*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ALMAGRO CÁNDENAS, Antonio (1904): *Biografía del Doctor D. Francisco J. Simonet, catedrático que fue de lengua árabe en la Universidad de Granada*. Granada: Tip. Lit. de Paulino Ventura Traveset.
- BUCKLAND, Michael (2006): *Emanuel Goldberg and his knowledge machine: information, invention and political*. Westport: Libraries Unlimited, forces.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO Y VALLEJO, Antonio (1908): *Apuntes para un Diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*. Madrid: Antonio G. Izquierdo.
- (1912): *La fotografía moderna: manual compendiado de los conocimientos indispensables al fotógrafo*. Madrid: Imprenta de J. Fernández Arias.
- ESTEBAN DRAKE, Mesa (1991): *De El Paular a Segovia: 1919-1991*. Segovia: Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.

23 Agua: 100 ml; permanganato de potasio: 2 g; ácido sulfúrico, 66° Baumé: 10 ml.

24 Asuntos varios 1916-1922, caja 130. AHBFA-UCM.

- GÓMEZ LAÍNEZ, Mariola, LENAGHAN, Patrick (2009): *El color del sol: la placa autocroma en España. Color from sunlight: the autochrome in Spain*. [Madrid?]: El Viso, New York: The Hispanic Society of America.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2017): *Al Ándalus y lo andaluz*, Granada: Editorial Almuzara.
- ICA (1913a): *Catalogo generale 1913-14/ Ica Società anonima Dresda*.
- (1913b): *Catalogue Général 1913-14/ Ica Société Anonyme Aktiengesellschaft*.
- LAVÉDRINE, Bertrand, GANDOLFO, Jean Paul (2013): *The Lumière autochrome: history, technology and preservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- LAVÉDRINE, Bertrand, GANDOLFO, Jean-Paul, MONOD, Sibylle (2010): *[re]Conocer y conservar las fotografías antiguas*. París: Comité des travaux historiques et scientifiques.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO (2016): *Memoria de Actividades 2015*. Madrid: Ministerio de educación, cultura y deporte [en línea]. Disponible en: <https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/memorias/memoria-2015.pdf> [consulta: 04/09/2019].
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1912): *La fotografía de los colores: fundamentos científicos y reglas prácticas*. Madrid: Imprenta y Librería de Nicolás Moya.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2001): «De la Restauración a la Guerra civil», en *La Fotografía en España, Summa Artis: Historia General del Arte*, vol. XLVII. Madrid: Espasa Calpe, pp. 193-384.
- (2016): *Kâulak, vida y obra del fotógrafo artista Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (1862-1933)*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10578/10573> [consulta: 01/09/2019].
- SAURET, Teresa (2010): *Enrique Simonet y Lombardo (Valencia 1866-Madrid 1927). Formación y madurez*. MUPAM, 21 octubre 2010-20 febrero de 2011.
- SIMONET RODRÍGUEZ, Aurora (2018): *Biografía de Enrique Simonet y Lombardo (1866-1927)* [en línea]. Disponible en: <http://www.esimonet.com/biografia> [consulta: 01/09/2019].
- VV.AA. (2001): *Eustasio Villanueva fotógrafo de monumentos (Burgos 1918-1929)*, Madrid, Museo de San Isidro, junio-septiembre de 2001. Madrid: Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes.

El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopia. El caso de Josep Majó Payés

The access of the middle class to photography through stereoscopy. The case of Josep Majó Payés

Albert Bada Ortoll

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC)

RESUMEN

Este artículo presenta la figura de Josep Majó Payés, un fotógrafo aficionado de clase media de principios del siglo XX. Gracias al estudio exhaustivo de sus fotografías se ha podido obtener información acerca de su vida y su afición a la fotografía. De la misma manera, se han podido recopilar datos sobre su vínculo con el también fotógrafo Adolf Mas Ginestà. Finalmente, se ha constatado que Majó es un claro ejemplo de cómo las clases medias entran en el mundo de la fotografía a través de la estereoscopia.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, fotógrafos aficionados, expansión de la fotografía, Josep Majó Payés, Adolf Mas Ginestà.

ABSTRACT

This paper introduces the figure of Josep Majó Payés, an amateur middle class photographer from the early 20th century. Thanks to the exhaustive study of his photographs we have been able to find information about his life and his love of photography. Furthermore, we have been able to establish facts about his relationship with the photographer Adolf Mas Ginestà. Finally, we have found that Majó is a clear example of how the middle classes enter the world of photography through stereoscopy.

Keywords: Stereoscopic photography, amateur photographers, expansion of photography, Josep Majó Payés, Adolf Mas Ginestà.

Introducción

Este trabajo surge a partir del estudio del fondo Majó Payés, un fondo de fotografía estereoscópica custodiado en el Arxiu Històric Fotogràfic del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC). Este fondo está compuesto mayoritariamente por fotografías estereoscópicas y comprende la producción fotográfica de Josep Majó Payés durante las cuatro primeras décadas del siglo XX.

A principios del siglo XX la fotografía vive un momento de popularización hacia las clases más populares, empezando por las clases medias y acabando con las clases más humildes. Esta



FIG. 1. Página de uno de los libros de registro con fotografías. MG-F-02481 / Col·lecció Mojo Payes / MG-IEFC.

expansión se vio alentada por fenómenos como la fotografía estereoscópica, que suscitaron mucho interés en los fotógrafos aficionados del momento.

El estudio exhaustivo de las fotografías del fondo Majó Payés ha permitido recopilar datos biográficos sobre su autor y elaborar su perfil biográfico. La intención de este artículo es presentar los resultados obtenidos en esta investigación y constatar que se trata de un claro ejemplo de los fotógrafos aficionados de clase media que se inician en la fotografía a través de la estereoscopia.



FIG. 2. Retrato doble de Teresa Cuadros Vilanova en el comedor de su casa. Al fondo, en una esquina, se puede ver el visor estereoscópico de sobremesa que se conserva en el IEFC. MG-F-02649 /Col·lecció Majo Payes /MG-IEFC.

La fotografía estereoscópica entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX

A finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX, la fotografía de aficionado vive un momento de gran expansión y desarrollo. La fotografía se hace más accesible gracias a tres principales factores: la aparición de nuevas técnicas, más simples y más económicas; el desarrollo de la nueva industria de materiales fotográficos; y la apertura de comercios especializados en fotografía en las grandes ciudades. Las técnicas anteriores obligaban al fotógrafo a dedicar mucho tiempo al proceso, no solo al disparar la fotografía sino también en el momento de la preparación previa de la placa y en el momento del posterior revelado de la fotografía. Sin embargo, inventos como el sistema Kodak, comercializado por George Estman a finales de la década 1880, permitían que cualquiera se pudiera dedicar a la fotografía.

Una de las tipologías que favorecieron más esta expansión fue la fotografía estereoscópica. La voluntad de representar la realidad en tres dimensiones no es una novedad que aporte la fotografía: antes de su invención, a finales del siglo XVIII, ya existían diversiones ópticas que buscaban esta sensación, como por ejemplo la linterna mágica (Cuenca, 2018: 102). Estos espectáculos visuales se continuaron desarrollando paralelamente a la fotografía, que también heredó de ellos la voluntad de representar la realidad en tres dimensiones. A mediados del siglo XIX, la fotografía estereoscópica ya era una fuente de negocio clara de los fotógrafos profesionales, que comercializaban vistas estereoscópicas sobre papel de monumentos y

de grandes ciudades, así como retratos de personajes célebres o escenas de la vida cotidiana (García, 2011: 15).

El interés que despertó la estereoscopia entre los aficionados a la fotografía provocó que aparecieran sistemas de cámaras, visores y placas de formato estándar que facilitaban la captura de imágenes en tres dimensiones. Un ejemplo de estos sistemas es el comercializado por Jules Richard, basado en negativos sobre placas de vidrio de 4,5 x 10,7 cm y positivos obtenidos sobre placas de vidrio del mismo tamaño por contacto. Junto con estas placas, Richard comercializó también cámaras y visores propios con los que el aficionado podía realizar y posteriormente visualizar sus fotografías (Fernández, 2004: 193-195). En la línea de lo expuesto anteriormente acerca de la expansión de la fotografía, este sistema era mucho más portable y fácil de manejar que los sistemas anteriores, además de ser más económico. Su éxito fue tan grande que este sistema fue adoptado tanto por fotógrafos aficionados como por fotógrafos profesionales, especialmente en la Europa continental, y fue seguido también por otras empresas de comercialización de material fotográfico. Empezaron así las décadas de más esplendor de la fotografía estereoscópica, que tuvieron su punto más alto durante la segunda y la tercera década del siglo XX y su decaimiento, en el caso de España, a lo largo de los años 1930.

El acceso a la fotografía de las clases medias a través de la estereoscopia

Así pues, se puede observar que en general la fotografía y en particular la estereoscopia se encontraban a principios del siglo XX en un momento de clara expansión. Recuperando una idea expresada anteriormente, los fotógrafos aficionados ya no necesitaban disponer de tanto dinero y de tanto tiempo libre para dedicarse a la fotografía, por lo que esta se expandió por capas más populares de la sociedad. Si hasta aquel momento los fotógrafos aficionados pertenecían principalmente a la aristocracia y a la alta burguesía, empezaron a aparecer fotógrafos que pertenecían a clases sociales más bajas. Este hecho se puede observar en las ocupaciones laborales de los mismos: ya no sólo eran empresarios respaldados por un gran negocio familiar que les daba una vida acomodada, sino que también eran pequeños comerciantes o trabajadores asalariados pero de un rango medio.

La aparición de estos nuevos fotógrafos no va ligada a la aparición de nuevas temáticas en la fotografía, sino que en la mayoría de los casos se limitan a reproducir los patrones ya establecidos por los fotógrafos de las clases más altas, adaptándolos a sus posibilidades (Fernández, 2016). Así pues, se puede ver como ambos grupos de fotógrafos tenían unos mismos intereses, si bien cada grupo los adecuaba a su estatus social: ambos retrataban a sus familias y a sus amistades, pero unos lo hacían en sus grandes casas situadas en barrios más acomodados y otros en sus pisos situados en barrios más populares; ambos fotografiaban sus momentos de ocio, unos en los clubs privados y otros en parques públicos; y ambos representaban su ciudad y los lugares por donde viajaban, pero unos moviéndose solo por territorio nacional y otros también por países del extranjero.

En muchos casos, estos nuevos fotógrafos se iniciaron en el mundo de la fotografía de la mano de la fotografía estereoscópica. Más allá de las mejoras técnicas que se han mencionado anteriormente, que eran compartidas entre las distintas técnicas fotográficas, la estereoscopia aportaba algunos valores que la hacían más atractiva frente a otros procedimientos. Por un lado, la posibilidad de captar la realidad en tres dimensiones, que como ya se ha mencionado causaba mucho interés desde antes de la invención de la fotografía. Por otro lado, el uso social que podían hacer de estas fotografías, ya que sus características de espectáculo visual la



FIG. 3. Mapa de las poblaciones fotografiadas por Josep Majó Payés en sus excursiones. Elaboración propia.

hacían más fácil de compartir con sus familiares y amistades. Y finalmente, el aficionado a la estereoscopia no necesitaba disponer de una cámara propia, ya que podía adquirir visores y fotografías en establecimientos especializados y disfrutar de las imágenes sin la necesidad de haber invertido dinero en capturarlas él mismo.

Josep Majó Payés: un fotógrafo aficionado de clase media

Un ejemplo de esta nueva clase de fotógrafos es Josep Majó Payés (1871-1935), cuyo fondo fotográfico se encuentra en las colecciones de l'Arxiu Històric Fotogràfic del IEFC. Majó, natural del barrio de Gracia de la ciudad de Barcelona, no se dedicaba profesionalmente a la fotografía y no empezó a cultivar su afición hasta más allá de los treinta años de edad, hacia 1906.

Josep Majó Payés es un claro ejemplo de una persona de clase media-baja. Durante su vida ocupó distintos domicilios junto a su esposa, Teresa Cuadros Vilanova, y sus tres hijos, Josepa, Narcís y Antonia. Estos fueron siempre de alquiler y situados en el mismo barrio de Gracia, un barrio popular de Barcelona con una larga tradición de artesanos y pequeños negocios. No se le conocen propiedades en Barcelona ni segundas residencias fuera de la ciudad.

Su vida profesional tuvo dos grandes etapas: en una primera época, trabajaba de contable en la fábrica textil de los hermanos Bonaventura e Isidre Comas, a la vez que se dedicaba al oficio de barbero, llegando a regentar una barbería durante dos años; y una segunda etapa en la que trabajó en la fábrica de platería de Jaume Vachier, un pequeño negocio del barrio de Gracia.

Además, en 1922 Majó abrió un negocio para sus hijas, alquilando el local de los bajos de su domicilio. Este negocio, la Casa Óptica Majó, era un establecimiento donde, aparte de vender y graduar gafas, también vendían bisutería. Aunque en algunos casos este tipo de



FIG. 4. Concurso de globos aerostáticos. Entre los pasajeros se observa a Josep Majó Payés con su cámara fotográfica. MG-F-02520 /Col·lecció Majo Payes /MG-IEFC.

establecimientos se dedicaban a la venta de productos fotográficos, el análisis de la documentación que se conserva del negocio¹ indica que este no era el caso de la Casa Óptica Majó. Si bien algunas de las placas estereoscópicas del fondo fotográfico Majó Payés realizadas entre 1920 y 1930 presentan un sello en el centro de la "Casa Óptica Majó", hasta el momento no se tiene constancia de placas con el mismo sello en otras colecciones fotográficas.

La documentación personal que se conserva de Majó permite hacerse idea de algunos rasgos de su carácter y de su forma de ser. Se trataba de una persona muy meticulosa y rigurosa, tal y como demuestran los listados de gastos de algunas de sus excursiones por el territorio catalán². En ellos se recogen, entre otros, el coste de un café, la propina entregada para el traslado de su equipaje o el precio de unas zapatillas para su hijo. Además, estos documentos son

- 1 Arxiu Municipal de Gràcia, Fons Rais. C-171. URL: http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=2&rows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=* &fq=media&fv=*
- 2 Arxiu Municipal de Gràcia, Fons Rais. C-169. URL: http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=0&rows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=* &fq=media&fv=*

interesantes porque permiten ver también algunos gastos derivados de su afición a la fotografía, como el coste de 1 caja de clichés 6 x 13 cm (1,75 pesetas) o la carga del chasis de la cámara fotográfica (0,30 pesetas).

Así pues, se puede observar como Majó era una persona que tuvo distintos empleos, todos de un rango medio dentro del escalafón social, y además se preocupaba por sus gastos hasta el máximo detalle.

El fondo fotográfico de Josep Majó Payés

A partir de la consulta exhaustiva de las fotografías originales de Josep Majó Payés, que se encuentran en el Arxiu Històric Fotogràfic del IEFC, se ha podido establecer una serie de datos acerca de este fondo fotográfico.

A diferencia de otros fotógrafos, que combinaban distintos formatos fotográficos en función del uso que le daban a las imágenes capturadas, el fondo de fotografías de Josep Majó Payés se limita prácticamente a la fotografía estereoscópica. Es el resultado de la producción fotográfica de Majó entre 1906 y 1935, si bien también contiene algunas fotografías de otros fotógrafos que fueron adquiridas por el interés de Majó en su temática. En el fondo fotográfico de la familia Majó existen algunas fotografías en otros formatos, sobre todo retratos de miembros de la familia, pero no se tiene constancia de que estas fotografías fueran realizadas por Majó o si este disponía de alguna otra cámara aparte de las cámaras estereoscópicas. Además, otra muestra de su condición social es que en su fondo no se han encontrado fotografías autocromas, que tenían un coste mucho más elevado que las fotografías en blanco y negro.

En total, el fondo Majó Payés está formado por más de 7000 fotografías estereoscópicas entre negativos y positivos, placas sobre vidrio en formato 4,5 x 10,7 cm y 6 x 13 cm. Aparte de las fotografías, también se han conservado el visor de sobremesa de placas estereoscópicas 4,5 x 10,7 cm que tenía Majó en su casa y distintos libros de registro del fondo originales del autor. Estos documentos son uno de los grandes valores de este fondo, ya que son unos instrumentos de descripción de las fotografías vitales para poder leerlas correctamente y sacarles todo su significado. En total son quince documentos de tipología variada, diez de los cuales son listados con descripciones de fotografías asociadas a un número de registro que también se encuentra en las placas fotográficas. Los otros cinco documentos son libros de registro que contienen casi 3500 fotografías en papel³ dispuestas en forma de galería de miniaturas. A modo de ejemplo, el libro más grande mide 33,2 x 25,5 cm y tiene un total de 100 páginas; cada página tiene 20 positivos sobre papel de 4 x 4,5 cm, en blanco y negro; y cada una de ellas tiene debajo su número de registro manuscrito (FIG. 1). Así pues, estos libros de registro son un nuevo ejemplo del espíritu metódico de Majó y son una muestra del interés y el tiempo que dedicaba a su afición fotográfica.

El fondo fue conservado por sus hijas hasta su muerte y su nieta, la única heredera, optó por donarlo al IEFC, entendiéndolo que donde mejor se podía conservar esta documentación con un interés evidente era en una entidad patrimonial. Parte de las fotografías del fondo estaban conservadas dentro de la colección Miquel Galmes, que estaba vinculado familiarmente con la familia Majó. En 2015, Miquel Galmes legó su colección al IEFC, con lo que ha sido posible reagrupar todo el fondo fotográfico familiar y estudiarlo en su conjunto.

3 Estas casi 3500 fotografías no se han tenido en cuenta a la hora de contar el número total de fotografías del fondo, porque se consideran parte de los libros de registro y no fotografías individuales.

Las fotografías del fondo fotográfico Majó Payés se pueden clasificar en cuatro grandes grupos atendiendo a su contenido: en primer lugar, las fotografías que muestran su círculo familiar y de amistades; en segundo lugar, las fotografías de los lugares visitados por Majó y su familia en su tiempo libre, mayoritariamente de Cataluña; en tercer lugar, las fotografías de actos públicos de relevancia social e histórica; y en cuarto lugar, las fotografías adquiridas de otros países.

El primer grupo de fotografías ofrece una mirada a su entorno más cercano, mostrando a sus familiares y amistades retratados tanto en espacios públicos como en su casa. Algunas de estas fotografías son en momentos muy íntimos, como una en la que muestra a su esposa amamantando a su hija más pequeña, bajo la atenta mirada de sus otros dos hijos. También permiten ver estancias del domicilio familiar, donde se pueden observar elementos que indican su afición a la fotografía, tales como fotografías colgadas en la pared o el visor de placas estereoscópicas en una esquina del comedor (FIG. 2). De la misma manera, estas fotografías permiten ver la relación de Majó con sus amistades, entre las que destaca por encima de otros el también fotógrafo Adolf Mas Ginestà, del que se hablará más adelante.

El segundo grupo de fotografías es una muestra de la afición de Majó y su familia por el excursionismo. Se trata del grupo más amplio en cantidad, aunque quizás no el más significativo del fondo o el de mayor interés actualmente. Como muchos otros fotógrafos aficionados del momento, se dedicó a recorrer distintos sitios de Cataluña cámara en mano, tal y como se puede observar en el siguiente mapa donde se marcan los lugares representados en su fondo fotográfico (FIG. 3). De la misma manera, también tiene una serie de fotografías sobre monumentos y espacios destacados de Barcelona, así como de algunos lugares de España, como distintas poblaciones de la isla de Mallorca o la ciudad de Zaragoza. Así pues, Majó compartía el interés de otros fotógrafos aficionados de representar el entorno de los lugares que visitaba.

El tercer grupo de fotografías demuestra también un interés hacia los hechos que ocurrían a su alrededor. Majó tiene fotografías de situaciones de la vida cotidiana de la ciudad, como por ejemplo procesiones religiosas, así como de actividades puntuales como un concurso de globos aerostáticos (FIG. 4). Así mismo, también tiene fotografías de hechos históricos tan relevantes como la Semana Trágica de 1909⁴ o la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Con estas imágenes se puede observar como Majó no solo acudía a estos eventos, sino que también sentía la necesidad de retratarlos para volverlos a vivir posteriormente visualizando las imágenes.

Finalmente, el cuarto grupo de fotografías demuestra el interés que los lugares exóticos y lejanos, tales como Egipto, la India o la China, despertaban en la población. Como se ha visto, Majó no disponía de los recursos necesarios para esos viajes, por lo que estas fotografías no fueron hechas por él, sino compradas. Esta práctica era muy común entre los fotógrafos aficionados del momento, sobre todo entre los que no se podían permitir viajar a esos lugares. En este sentido, la fotografía estereoscópica permitía adentrarse en estas tierras desconocidas de forma más realista que cualquier otro tipo de fotografía, gracias a la tridimensionalidad de las imágenes. En el caso concreto de las imágenes del fondo Majó Payés, gracias a algunas notas en la documentación descriptiva de las fotografías se ha podido establecer que se trata de fotografías realizadas por el fotógrafo Oleguer Junyent, que viajó a estos lugares y a su vuelta a Barcelona realizó una exposición con ellas. Posteriormente depositó los negativos en el

4 La Semana Trágica fue un acontecimiento que despertó mucho interés mediático y fueron varios los fotógrafos que la retrataron con sus cámaras. Algunas de las fotografías de este momento del fondo Majó Payés fueron realizadas por Majó y muestran las calles del barrio de Gracia en ebullición por los hechos. Además, también hay unas fotografías que no son propias, sino que fueron adquiridas y que llevan el sello del Arxiu Mas.



FIG. 5. Josep Majó Payés iluminando una placa estereoscópica. MG-F-02538 /Col·lecció Majó Payés /MG-IEFC.

Arxiu Mas para que las comercializaran (BELTRÁN, 2017). Este ejemplo demuestra que existía un tránsito de fotografías privadas a través de casas comerciales de fotografía, una práctica de la que Majó tampoco fue ajeno, tal y como se verá más adelante.

La relación de Josep Majó Payés con la fotografía

Como se ha podido observar, Majó desarrollaba la práctica de la fotografía como un pasatiempo en su tiempo libre. En relación a su actividad pública, no se tiene constancia de que participara en ningún concurso fotográfico y, si bien consta como socio del Centre Excursionista de Catalunya en el boletín de la entidad de 1908, no se le vuelve a mencionar en ninguna ocasión, por lo que no debió ser un miembro muy activo, ni siquiera en la sección fotográfica de la asociación.

Sin embargo, en la esfera privada Majó se desvivía por su afición y hacía partícipes de ella a los miembros de su familia y a sus amistades. Entre sus fotografías destacan una serie de retratos dobles (ver figura 2), realizados con doble exposición, en los que vemos a personas como su mujer, su hijo y sus hijas, su hermano o algunos amigos suyos. En algunas de estas fotografías incluso se ve a los retratados posando de forma cómica, hecho que denota que Majó también se tomaba la fotografía como un juego. No sólo utilizaba la fotografía para retratar la realidad tal y como era, sino que también creaba escenas ficticias a modo de diversión.

De la misma manera, algunas de sus cartas⁵ demuestran como ponía su afición al servicio de sus amistades. A modo de ejemplo, en una de ellas se ofrece para ir a fotografiar a un paciente enfermo de un amigo suyo que era doctor mientras que en otra carta le dice a otro amigo suyo que vivía en el extranjero que le enviaría fotografías de una reunión política en la plaza de toros de Las Arenas de Barcelona.

5 Arxiu Municipal de Gràcia, Fons Rais. C-169. URL:[http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=0&rows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*](http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=0&rows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=)



FIG. 6. De izquierda a derecha, Josep Majó Payés, Adolf Mas Ginestà y Narcís Majó Cuadros, en casa de Mas. MG-F-02647 /Col·lecció Majo Payes /MG-IEFC.

Entre las fotografías del fondo también se puede ver el tiempo que dedicaba Majó a la fotografía, como por ejemplo visualizando una placa a contraluz o coloreando una placa estereoscópica (FIG. 5). Este último hecho demuestra que no se limitaba a disparar la fotografía, sino que también pensaba en su posterior visualización y en los efectos que la podían hacer más realista.

Como en la mayoría de fondos fotográficos familiares, el fotógrafo aparece en algunas de las fotografías. Es de suponer que, si bien Majó es el autor de la mayoría de las fotografías, hubo otras personas que en alguna ocasión dispararon la cámara, con mucha probabilidad su esposa o sus hijos. Sin embargo, gracias a la memoria familiar⁶ se ha podido saber

6 Esta investigación ha contado con la colaboración de Àngela Majó Rais, nieta de Josep Majó Payés, que ha aportado datos acerca de su persona y de sus fotografías. Información extraída de una entrevista mantenida con Àngela Majó Rais el día 03/05/2019.

que la afición fotográfica de Majó no continuó con ningún otro miembro de su familia, por lo que se puede suponer que aunque él no disparara las fotos siempre estaba detrás de su concepción.

Josep Majó Payés y su amistad con Adolf Mas Ginestà

Como ya se ha apuntado antes, la figura de Josep Majó Payés estuvo vinculada con el también fotógrafo Adolf Mas Ginestà. Su relación de amistad, que era desconocida por los distintos biógrafos de Mas (Boadas, 2018; Giribet, 2014; Perrotta, 2018), es una de las aportaciones imprevistas de esta investigación y es fruto del estudio exhaustivo de las fotografías del fondo.

A través de la memoria familiar⁷, se conocía que existía una relación de amistad entre ambos, así como que Mas fue quien introdujo a Majó en el mundo de la fotografía. El estudio de las fotografías de Majó, así como de los documentos personales que se conservan, ha permitido profundizar en las características de su relación y constatar que Mas era una persona muy próxima a la familia Majó.

Las fotografías del fondo Majó Payés muestran a Adolf Mas en momentos de relajación y ocio, como por ejemplo tumbado en una hamaca o en una excursión por la montaña. De la misma manera, se pueden encontrar varios retratos de grupo en los que aparecen Adolf Mas, Josep Majó y algunos de sus hijos. Destaca en este sentido una serie de fotografías realizadas en el domicilio de Mas (FIG. 6), en las que incluso Adolf Mas y su hijo Pelai se prestan al juego de los retratos dobles. Así pues, se puede observar que la relación era suficientemente próxima como para que Mas se dejara retratar en momentos tan distendidos y que participara en los juegos fotográficos de Majó.

Por otro lado, entre las fotografías del fondo de la familia Majó se puede encontrar un retrato de Adolf Mas dedicado a Josep Majó, así como otro retrato de Mas dedicado a su hijo, Narcís Majó. Ambos están dedicados y firmados por Mas, con textos que demuestran el aprecio personal hacia ellos.

Finalmente, a través de la memoria familiar⁸ se conocía también que Josep Majó Payés había sido colaborador de Mas, aportando fotografías al Arxiu Mas. En este sentido, esta relación profesional habría llevado a Majó a viajar a Mallorca con su hijo Narcís para realizar fotografías por encargo de Mas, hecho que no ha podido ser contrastado con fuentes documentales. De todas formas, sí que se han localizado tres cartas⁹ de Josep Majó a Adolf Mas que prueban esta relación profesional. En estos documentos, fechados entre 1927 y 1928, se observa como Majó le enviaba algunas fotografías y Mas las seleccionaba y se las compraba para posteriormente comercializarlas en el Arxiu Mas. Así pues, se puede observar de nuevo esta circulación de fotografías privadas a través de comercios especializados en fotografía.

Conclusiones

Tal y como se ha podido observar, Josep Majó Payés es un claro ejemplo del perfil de fotógrafo aficionado de clase media que surge a principios del siglo XX. En sus fotografías reproduce los patrones temáticos establecidos por los fotógrafos aficionados anteriores, adaptándolos a su nivel social. Aunque seguramente experimentó con otras técnicas, su producción es

7 Información extraída de una entrevista mantenida con Àngela Majó Rais el día 03/05/2019.

8 Ver nota 7.

9 Estas cartas forman parte del fondo documental del Arxiu Mas.

prácticamente toda estereoscópica, por lo que está claro que fue esta técnica la que motivó su interés por la fotografía.

Su fondo fotográfico es de gran valor documental, pues es muy extenso y prácticamente se ha conservado en su totalidad. Cabe destacar además la importancia de la conservación de los libros de registro del fondo, que constituyen valiosos instrumentos de descripción útiles para dotar de significado las fotografías y conocer datos sobre su autor. Además, la existencia de esta documentación en una entidad patrimonial permite comprender el fondo en su conjunto y hacerlo disponible para su consulta e investigación

Finalmente, la figura de Josep Majó Payés tiene un claro interés, ya que tiene un perfil muy bien definido gracias al estudio de sus fotografías. El estudio del fondo ha permitido aportar datos nuevos sobre su figura, algunos tan destacados como su amistad con Adolf Mas. El conocimiento de esta relación, de la que se tenía constancia gracias al testimonio oral de Àngela Majó Rais, se ha podido demostrar y ampliar gracias al estudio exhaustivo de las fotografías. Además, este vínculo permite ver como fotógrafos profesionales y aficionados se relacionaban entre ellos y debe ser un punto de partida para futuras investigaciones.

Bibliografía

- Arxiu Municipal de Gràcia, Fons Rais, C-169. URL:[http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=0&ows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*](http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=0&ows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=)
- Arxiu Municipal de Gràcia, Fons Rais, C-171. URL:[http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=2&ows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*](http://w151.bcn.cat/opac/doc?q=rais&start=2&ows=1&sort=msstored_fld81%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=)
- BELTRÁN, Clara, Ernest Ortoll, Montse Torras, Rafel Torrella (2017): *Oleguer Junyent, col·leccionista i fotògraf. Roda el món i torna al Born*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- BOADAS RASET, Joan (2018): *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*, Girona: Ajuntament de Girona.
- CUENCA CÓRCOLES, Cèlia (2018): «La linterna mágica en Barcelona: las fantasmagorías del óptico Francisco Dalmau (1844-1848)», *Fonseca, Journal of Communication*, 16, pp. 101-114.
- FERNÁNDEZ RIUS, Núria (2016): «Del minuterero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* [en línea], 28, 29-54. [Fecha de consulta: 05/09/2019]. DOI: http://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/681257/ADHTA_28_3.pdf?sequence=1
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*, Málaga: Editorial Miramar.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, FERNÁNDEZ RIUS, Núria (2011): *Xocolata, ciutat i pantorri-llas. Fotografies de Carles Fargas i Bonell (1912-1938)*, Zaragoza: Prames.
- GIRIBET, Blanca (2014): *Barcelona 1900-1917. Els reportatges d'Adolf Mas*, Barcelona: Viena Edicions.
- PERROTTA, Carmen (2018): *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

La colección de imágenes estereoscópicas de la Confederación Hidrográfica del Ebro. 1929-1934

Ebro River Basin Authority stereoscopic images collection. 1929-1934

Consuelo Pérez Romeo

Jefe de Sección Área Jurídica. Archivos y Biblioteca de la CHE

Félix Peláez Villar

Responsable de Medios gráficos y audiovisuales de la CHE

Francisco Perla Mateo

Técnico en Gestión documental. Asesor-consultor de la CHE

RESUMEN

La Confederación Hidrográfica del Ebro es un organismo pionero en la gestión del agua por cuencas hidrográficas. Su creador, el ingeniero Manuel Lorenzo Pardo, tuvo muy presente la necesidad de documentar los trabajos realizados por todos los servicios de la CHE y de difundir sus actividades entre los usuarios del Ebro. Designó como responsable de los trabajos gráficos al fotógrafo Juan Mora Insa y le encargó, de manera específica, la preparación de una colección de diapositivas estereoscópicas de todas las obras. Las imágenes que forman esta colección, corresponden a una temática vinculada a las obras hidráulicas, principalmente a las obras de construcción, aunque también hay imágenes de actividades agrícolas y cultivos, paisajes de interés geológico, localidades o edificios religiosos.

Palabras clave: Imágenes estereoscópicas. Obras hidráulicas. Gestión del agua. Cuenca del Ebro. Manuel Lorenzo Pardo. Juan Mora Insa.

ABSTRACT

The Ebro River Basin Authority is a pioneer organization in water management by river basins. Its creator, the engineer Manuel Lorenzo Pardo, was very aware of the need to document the work done by all the services of the CHE and to spread its activities among the users of the Ebro river. He appointed photographer Juan Mora Insa as head of graphic works and commissioned him, specifically, to prepare a stereoscopic slide collection of all the works. The images that make up this collection correspond to a theme linked to hydraulic works, mainly construction sites, although there are also images of agricultural activities and crops, landscapes of geological interest, locations or religious buildings.

Keywords: Stereoscopic images. Waterworks. Water management. Ebro river basin. Manuel Lorenzo Pardo. Juan Mora Insa.

Qué es la Confederación Hidrográfica del Ebro

La Confederación Hidrográfica del Ebro es un Organismo autónomo para la gestión de la cuenca del río Ebro, dependiente del Ministerio para la Transición Ecológica del Gobierno de España. Sus principales funciones son la administración y control del Dominio Público Hidráulico

y la elaboración del Plan Hidrológico de la cuenca, así como su seguimiento y revisión. A esto se une el proyecto, construcción y explotación de infraestructuras hidráulicas, tanto las financiadas con fondos propios como las que le encomiende el Estado; también tiene competencias en determinados problemas ecológicos relacionados con especies invasoras.

Las Confederaciones Sindicales Hidrográficas: El modelo originario

A principios del siglo XX, la Administración española empieza a tomar en serio el aprovechamiento del agua de los ríos ante la escasa eficacia de la iniciativa privada y considera que la unidad territorial más adecuada tanto para la gestión como para la planificación del agua es la cuenca hidrográfica (cuenca natural del río) que reemplaza a la provincia.

Por Real Decreto de 5 de marzo de 1926 se crea la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, que será la primera de las creadas en España y pionera a nivel mundial en esta gestión por cuencas.

La creación de las Confederaciones hay que entenderla como una fórmula organizativa original de colaboración del Estado con los usuarios para impulsar la construcción de las obras hidráulicas y la eficaz explotación de los sistemas de aprovechamientos hidráulicos (FANLO, 1996: 88), con el consiguiente acrecentamiento de la riqueza pública.

Podemos decir que fueron el instrumento más caracterizado de la política hidráulica del regeneracionismo para la reconstrucción nacional, que se precipita en el primer Gobierno de la Dictadura del General Primo de Rivera, resultando curioso que, en plena dictadura, se creasen unos órganos totalmente democráticos y autónomos que tenían facultades para emitir acciones y obligaciones.

Sin este contexto regeneracionista no puede entenderse el significado de las Confederaciones Hidrográficas. No debemos olvidar la fuerte vinculación del primer director Manuel Lorenzo Pardo con Joaquín Costa y el movimiento regeneracionista. Costa fracasó en vida en sus intentos de hacer la revolución que España necesitaba, pero su programa económico y social inspiró gran parte de la legislación agraria e hidráulica del primer tercio del siglo XX, y la labor de personas como Manuel Lorenzo Pardo¹.

El dinamismo mostrado por la Confederación en la realización de obras hidráulicas, permitió alcanzar en los cuatro primeros años de actividad un incremento espectacular en el ritmo de ejecución de obras, actividades, publicaciones y presencia en congresos internacionales que impresionan por su magnitud².

La importancia de la difusión

Desde sus orígenes, el organismo de cuenca tuvo muy claro que también debía difundir sus actividades mediante todos los medios a su alcance. Así, desde julio de 1927 hasta julio de

1 Aunque entre ambos mediaba toda una generación, en muchos de sus artículos y conferencias de agitación a favor de la creación de la Confederación del Ebro, Lorenzo Pardo reconoció la decisiva impresión emocional que le produjo la entrevista que el diario madrileño *El Globo* realizó a Joaquín Costa en 1903 y que fue más tarde el origen de sus puntos de apoyo: la comparecencia del Estado en la administración hidráulica y una gestión unitaria de todas las aguas de la cuenca.

2 Prueba de ello es que, en esos cuatro primeros años, la CSHE invirtió una cantidad ligeramente superior a la que había destinado la Administración del Estado en los primeros veinticinco años del siglo XX, anteriores a la creación de la CSHE.



FIG. 1. J. Instalación de la Confederación del Ebro en la Exposición Internacional de Higiene de Dresde de 1930. Publicada en la Revista de la CSHE N° 39. Septiembre de 1930.

1933, se publicó mensualmente la *Revista de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*³, creada como medio de comunicación y de información. Con ella se quería informar o instruir a los usuarios del Ebro de los trabajos que la Confederación iba realizando.

En esta publicación, las ilustraciones y la fotografía fueron elementos fundamentales.

El creador de la CSHE, el ingeniero Manuel Lorenzo Pardo, tuvo una gran relación con el mundo de la fotografía. Aficionado desde su época de estudiante, fue el primer presidente de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, creada en 1922.

Sería precisamente en la SFZ donde conocerá a Juan Mora Insa⁴, nombrado encargado de trabajos gráficos en abril de 1928. Dentro de los trabajos vinculados a esta plaza, Lorenzo Pardo encarga la preparación de «una colección de diapositivas estereoscópicas de todas las obras en las que, en cierto modo, se registre su marcha, cultivos e información social». Algunas de las imágenes de estos pares estereoscópicos fueron publicadas en la revista.

3 En julio de 1931, al cambiar la denominación del Organismo, cambió su título por el de *Revista de la Mancomunidad Hidrográfica del Ebro*.

4 Juan Mora Insa nació en Escatrón el 20 de octubre de 1880. La amputación a los 7 años de una pierna por una tuberculosis osteoarticular, no le impidió convertirse en un destacado fotógrafo. Especialmente conocidas son sus imágenes de patrimonio artístico que conformarán su Archivo de Arte Aragonés, así como sus trabajos de fotografía industrial. Ingresará en la CSHE el 15 de septiembre de 1927 a los 47 años, trabajando en ella hasta su fallecimiento el 10 de febrero de 1954.



FIG. 2. Cámara Stereo Ideal 651 de la marca ICA.

El 1 de agosto de 1928 se incorporaría Aurelio Calvo Pérez⁵ como fotógrafo auxiliar.

Aunque la mayoría de las imágenes de la revista serían realizadas por el Servicio Gráfico de la CSHE, también se contó con la participación de fotógrafos como Ricardo Compairé, Viñuales, Vallés, Marín Chivite, Francisco de las Heras, Marco Boli, E. Arribas y el propio Manuel Lorenzo Pardo.

Así mismo, fue relevante la participación en exposiciones internacionales, como la de Barcelona de 1929. Pero será en la Exposición Internacional de Higiene de Dresde de 1930 donde hay constancia del uso del efecto tridimensional proporcionado por la fotografía estereoscópica. En un artículo publicado en la *Revista de la CSHE*⁶ se hace re-

ferencia a la participación en la citada exposición del Servicio Sanitario de Confederación. En la imagen que lo ilustra (FIG. 1) se puede ver el montaje expositivo con visores estereoscópicos, que recuerda a las instalaciones actuales que utilizan visores de realidad aumentada. En aquella ocasión, se utilizaron tres visores metálicos de mesa Stéréodrome de la marca L. Gaumont & Cie. para placas de vidrio positivas. Este tipo de visores de retroiluminación se empezaron a fabricar en París en 1929. Se fabricaron dos modelos: el de lujo, barnizado en caoba, y el barnizado esmerilado en color habana⁷. Estos últimos son los utilizados por Confederación.

El visor dispone de unas cajas de baquelita con capacidad para 20 placas. Permite el ajuste longitudinal y de la anchura de los oculares. El paso de las imágenes se realiza mediante un mecanismo giratorio que eleva y pasa la placa. Este tipo de visores tenía la posibilidad de proyectar las imágenes a través de los oculares acoplando un accesorio con una lámpara, aunque no hay constancia de que Confederación lo adquiriera o lo usara. Actualmente se guarda en la CHE uno de estos visores, con el número de serie 3271, en perfecto estado de funcionamiento.

Cámara utilizada

En Confederación se conserva una cámara Stereo Ideal 651 (FIG. 2), fabricada por la compañía ICA en Dresde (Alemania)⁸. Se trata de una cámara de fueles plegables sobre cama

5 Aurelio Calvo Pérez, nacido en Zaragoza el 16 de junio de 1902, había trabajado para la Casa Freudenthal y con Enrique Ducker de Zaragoza, Ibero-Foto-Color de Madrid, Foto-Color-Catalana de Barcelona y Jalón Ángel de Zaragoza. Llegó a ser encargado del taller Fotográfico de la CHE, de donde se jubiló el 27 de octubre de 1969 a la edad de 67 años.

6 *Revista de la CSHE* n.º 39. Septiembre de 1930, p. 8

7 <http://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/collection/stereoscopeap-95-1317.html> (Consultada en octubre de 2019).

8 Creada en 1909 como Internationale Camera A.-G. (ICA) por la unión de los cuatro fabricantes Hüttig AG de Dresde, Kamerawerk Dr. Krügener de Frankfurt/M, Wünsche AG de Reick cerca de Dresde y Carl Zeiss Palmos AG de



FIG. 3. Presa de Cienfuegos (Huesca). Parte superior de las obras desde la ladera derecha. Abril de 1929 (ACHE 1366).

abatible, para placas de vidrio y película de 6 x 13 cm, con objetivos marca Zeiss, modelo Tessar, focal 9 cm, apertura máxima 4,5 y obturador marca F. Deckel, modelo Compur⁹. Esta cámara siguió fabricándose de 1926 a 1928 con el logotipo Zeiss Ikon.

La colección estereoscópica de Confederación

Los trabajos que presentamos se han centrado en la colección de placas de vidrio estereoscópicas en formato 6 x 13 cm, generadas entre 1929 y 1934, existentes en el Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro.

Integran la colección 2247 placas de vidrio al gelatino bromuro de plata, 1119 negativas y 1128 positivas de las negativas. Hay también 6 negativos de nitrato de celulosa. Constituyen un total de 1137 imágenes diferentes¹⁰.

La mayoría de las imágenes están correctamente resueltas, lo que nos permite apreciar el conocimiento del oficio de los fotógrafos. Se cuidan los encuadres y el reparto de volúmenes, reduciéndose a lo anecdótico los pares estereoscópicos con problemas de enfoque o sobreexposiciones.

Todas y cada una de las imágenes del fondo llevan un número correlativo no repetible. Las placas estereoscópicas están numeradas del 1.069 al 5.154. No todos los números de este intervalo corresponden a imágenes estereoscópicas, debido a que el número correlativo se asociaba a otros negativos de diferentes formatos, principalmente 13 x 18 y también 9 x 12 cm.

Jena. En 1926 ICA, junto con Ernemann, también de Dresde, Goerz y Contessa-Nettel formaron Zeiss-Ikon. <http://camera-wiki.org/wiki/ICA> (Consultada en octubre de 2019)

⁹ https://www.collection-appareils.fr/x/html/affich_FT.php?id_appareil=21235# (Consultada en octubre de 2019)

¹⁰ Del total de negativas, hay 149 placas de las que sólo existe el negativo original, bien porque no se hizo copia o porque las copias positivas hayan desaparecido. Las copias positivas en vidrio se realizaban por contacto directo del negativo para ser utilizadas en visores de retroiluminación. Lo más común es que exista una única copia positiva. Otras veces hay 2 copias positivas, una virada a sepia y otra en blanco y negro. Y sólo existen cuatro casos en los que hay 3 positivas de una misma imagen.

Se tomaron entre marzo de 1929 y el 10 de abril de 1934. La mayoría, 580, se realizaron en 1929; 398 en 1930; 41 en 1931; 18 en 1932; 17 en 1933; y 40 en 1934¹¹.

Estado inicial de la colección

Las placas de vidrio estaban instaladas en sobres de papel glasina, que tenían registrado en tinta el número correlativo y una indicación del lugar o de la obra que aparece en la imagen. El número también figura en la parte central de la mayoría de las placas de vidrio. Tanto el negativo como sus copias positivas llevan el mismo número.

Todas ellas se encontraban ordenadas en unos cajones de madera, en los que fueron colocadas debido al mal estado del cajón del mueble metálico archivador original.

A pesar de esta circunstancia, el estado de conservación de esta colección es en general bastante bueno. La mayoría de las placas presentan velo dicróico (fina capa de plata elemental formada alrededor de núcleos de sulfuro de plata), aunque generalmente se reduce a los bordes de la placa.

Alrededor de un 5% de las placas presentan diversos síntomas de deterioro físico: Fragmentación del soporte cristal en diversos grados, con roturas del soporte, con y sin pérdida de fragmentos; delaminación de la emulsión en distintos grados, generalmente en partes cercanas a los bordes; las abrasiones y rayaduras en la emulsión son algo generalizado, si bien en pequeño tamaño, siendo los casos más graves minoritarios; así como depósitos de suciedad superficial.

Afortunadamente, de la mayoría de imágenes estereoscópicas existe negativo original y por lo menos una copia positiva en vidrio en el mismo formato. De esta manera nos aseguramos que, en el caso de graves deterioros de uno de los dos elementos, existe una imagen íntegra en otra placa si no tiene deterioro.

Trabajos de preservación

Los trabajos de preservación han consistido en retirar los sobres originales de papel glasina y realizar una limpieza por aire de cada una de las placas. Posteriormente se han colocado en sobres individuales de cuatro solapas 100% algodón y en cajas de conservación que han pasado el Photographic Activity Test (PAT). Por último, las cajas se instalaron en un depósito con temperatura y humedad controlada.

Aquellas placas más deterioradas, una vez identificados sus problemas, se han separado del resto a la espera de ser restauradas.

Contenido icónico

Tal y como había indicado Manuel Lorenzo Pardo, se llevó un «archivo ordenado de todos los clichés». Para ello se utilizaron unas fichas ordenadas por número correlativo. Cada ficha identifica una imagen mediante los siguientes campos: Número, Formato, Fecha, Sección de¹²,

11 La producción fotográfica continuó, ya sin pares estereoscópicos, más allá de abril de 1934. Se siguieron produciendo imágenes, principalmente en formato 13 x 18 y 9 x 12. Las placas de vidrio seguirán conviviendo durante bastante tiempo con los negativos de película, tanto de nitrato como de acetato de celulosa. Será en 1957 cuando aparezcan los primeros negativos de película de 35 mm.

12 El campo «Sección de» se corresponde con los Servicios que componían el organigrama de la CSHE en aquella época: Obras, Agronomía, Estudios, Geología, Forestales y Meteorología. La excepción es el término «Información» que no corresponde con ningún Servicio.



FIG. 4. Acueducto de Perera del Canal de Aragón y Cataluña (Huesca). Abril 1929 (ACHE 1333).

División¹³, Río, Obra y Texto. También creó un fichero «Índice» con fichas que identifican los números de las imágenes existentes por Obra, utilizándose fichas distintas por formato.

El tema principal, como no podía ser de otra forma, son las obras públicas hidráulicas. Las imágenes recogen obras en construcción en distintas fases, maquinaria utilizada, edificios para el personal, talleres o vistas de conjunto de obras terminadas. Pero la mirada del fotógrafo no se limita a recoger imágenes técnicas. También captura el imprescindible componente humano, las personas que las hicieron posible, recogiendo tanto sus condiciones de trabajo como sus momentos de descanso.

Existen imágenes estereoscópicas de las presas de Gallipué, Santolea, Cueva Foradada, Pena y La Estanca de Alcañiz, en Teruel; Moneva, Mezalocha, La Tranquera y Pina, en Zaragoza; Alloz, en Navarra; Amós Salvador (denominado actualmente Valbornedo), en La Rioja; Santa María de Belsué, Cienfuens (FIG. 3), Arguis, Las Navas, Ardisa, La Sotonera, Mediano, Barasona y Yesa, en Huesca; San Lorenzo, Talarn, Tremp, Lérida y Camarasa, en Lérida; y la presa del Ebro, en Cantabria. De las obras de esta última es de la que mayor número de estereoscópicas se hacen: 180 según las fichas originales del índice.

También hay imágenes de los canales Imperial de Aragón, de Aragón y Cataluña (FIG. 4), de Urgel, de Monegros, Victoria Alfonso (denominado actualmente Canal de Lodosa), de Bardenas, de Serós y del Gállego.

Pero, como ya hemos señalado, también hay imágenes de otras secciones de la entonces Confederación Sindical. Del Servicio de Aplicaciones Agronómicas, que se centró en aquellos primeros años en la experimentación, existen imágenes de las granjas de Almudévar, de Ejea de los Caballeros y de La Melusa (FIG. 5), en Tamarite de Litera. También hay imágenes de ganado vacuno y caballar en el valle de Benasque.

13 Con el campo «División», se identifican mediante un ordinal las divisiones en las que se organizó el Servicio de Obras, a cargo de las cuales había un ingeniero jefe. Originariamente fueron cinco, pero su número fue variando con el tiempo. A modo de ejemplo, en 1930 existían ocho.



FIG. 5. Trilladora en La Melusa (Huesca). Julio 1930 (ACHE 2955).

El equipo técnico de Confederación dedicó grandes esfuerzos a la realización de Estudios generales, con el fin de conocer posibles emplazamientos de futuras obras de regulación. Pero como imágenes estereoscópicas únicamente existen del estudio del Pantano de Senegüé, en la cuenca del Gállego y de otro lugar no identificado.

El Servicio Geológico realizaba estudios sobre las condiciones geológicas para el emplazamiento de probables obras de embalse y canteras. Con esta referencia existe una treintena de imágenes de estudios geológicos de los pantanos de la Tranquera en Zaragoza, Gallipienzo en Navarra y Santa Ana en Lérida, de los ríos Veral e Isuela en Huesca y del Ega en Navarra.

El Servicio de Aplicaciones Forestales se encargaba de trabajos de corrección de torrentes y de restauración forestal. Tenía a su cargo los viveros que aparecen en las 19 imágenes estereoscópicas que hay de este Servicio.

El Servicio Meteorológico estableció una red de estaciones indispensable para el estudio general de la cuenca. Se contaba con el trabajo de observadores «concienzudos que realicen su función con escrupulosidad exquisita, conscientes del enorme valor de cada dato» (PITA, 1929: 4). Únicamente existen dos imágenes clasificadas originalmente en esta Sección, si bien hay otras donde aparecen aparatos meteorológicos pero que se clasificaron en otras secciones.

Las imágenes identificadas como «Información» no se corresponden con ningún Servicio concreto. Se asocian en su mayor parte a imágenes de poblaciones y edificios religiosos de la cuenca del Ebro, aunque no todas las existentes sobre estos temas se clasificaron como «Información». Se trata de imágenes de poblaciones de la cuenca como Bolmir en Cantabria; Peñacerrada en Álava; Medina de Pomar y Puentedey en Burgos; Estella, Puente la Reina, Belascoain y Zúñiga¹⁴ (FIG. 6) en Navarra; Ansó, Arguis, Ayerbe, Barasona, Benasque, Nueno y Poblado de Tormos en Huesca; y Amposta, San Carlos de la Rápita y Tortosa en Tarragona. Estas últimas fueron las primeras estereoscópicas, realizadas en marzo de 1929.¹⁵

14 El arco que aparece en la imagen del pueblo de Zúñiga ya no existe en la actualidad.

15 Estas primeras placas estereoscópicas, descritas de manera original únicamente como «Tortosa», recogen imágenes de la vida de las localidades de la desembocadura del Ebro. Barcas, redes secándose, cordeleros trabajando,

También hay vistas de edificios religiosos: de la ermita de Santa Elena en Biescas y de las iglesias de San Esteban en Loarre, de San Félix en Apiés, de El Salvador en Murillo de Gállego y de San Juan de Busa, cerca de Senegüé (Huesca); de la Real Colegiata de Santa María en Roncesvalles, del Monasterio de San Salvador de Leire, del Monasterio de Santa María la Real de Nájera y de la iglesia de San Pedro de la Rúa en Estella (Navarra); del Monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla (La Rioja); y de la ermita rupestre de San Bernabé, en Merindad de Sotocueva (Burgos).

Así mismo, hay dos imágenes del monumento a Joaquín Costa en Graus (Huesca)¹⁶ y de la estatua del pintor Casimiro Sainz en Reinosa (Cantabria). Por último, hay una serie de vistas de las montañas del entorno del Balneario de Panticosa (Huesca).

Trabajos de descripción

El campo Texto de las fichas originales se utilizó para la descripción de la imagen. En algunas ocasiones, se describe la parte de la obra de manera precisa, indicando el punto de vista (aguas arriba o aguas abajo de la presa), utilizando los términos técnicos exactos como paramento, coronación, alzas o aliviadero de superficie.

Pero muchas de las fichas tienen este campo vacío. Esto ha obligado a realizar ahora un trabajo de descripción normalizada, para completar las descripciones originales y también se ha aprovechado para corregir errores.

El punto de partida ha sido establecer una clasificación funcional, evitando una mera clasificación temática. El motivo del uso de esta herramienta de clasificación es poder contextualizar mejor las imágenes y conseguir una mayor objetividad en la descripción. Para ello se ha seguido el esquema de áreas del estándar archivístico ISAD(G) 1999. Se ha empleado un listado de descriptores temáticos cuya normalización ha permitido ir definiendo un vocabulario controlado. Esperamos que sea el origen que permita elaborar un auténtico tesoro de descriptores.

Para la localización geográfica se ha utilizado la relación de municipios del Instituto Nacional de Estadística, completado con las localidades desaparecidas. Para el control de las entidades y personas, así como para las denominaciones de los cauces, han sido básicos los listados ya existentes en Confederación.

Como ya se ha dicho anteriormente, en muchas ocasiones las descripciones originales no eran muy detalladas. Únicamente figuraba el nombre de la localización o de la obra, cuando en la imagen aparecen elementos muy concretos de la zona. Así se han podido identificar imágenes no descritas. Es el caso de dos imágenes de la iglesia de San Juan de Busa, en el término municipal de Biescas (Huesca), de noviembre de 1929, y que únicamente se describía como «Estudios» del «Pantano de Senegüé», en el río Gállego. Estos dos pares estereoscópicos, referenciados con los números 2161 y 2162, corresponden con dos copias positivas en formato 13 x 18 del Archivo de Arte Aragonés de Juan Mora Insa, conservadas en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza con las referencias ES/AHPZ-MF/MORA/003721 y ES/AHPZ-MF/MORA/003722.

calles y habitantes de algunas localidades, conforman de forma casual que el inicio de la colección de estereoscópicas sea la vida en la desembocadura del Ebro, donde termina el río.

16 El monumento, obra del arquitecto Fernando García Mercadal y del escultor José Bueno, se inauguró el 22 de septiembre de 1929. Las dos placas estereoscópicas se realizaron en marzo de 1930 y en ellas se puede ver el «corpulento árbol plátano, por el que Costa sentía gran predilección», según se lee en la edición del 24 de septiembre de 1929 del periódico ABC.



FIG. 6. Zúñiga (Navarra). Julio 1930 (ACHE 2946).

También se ha identificado una vista del Castillo de Los Velasco o de los Condestables, en Medina de Pomar (Burgos), la ermita rupestre de San Bernabé, en Merindad de Sotocueva (Burgos), la ya citada de la estatua del pintor Casimiro Sainz en Reinosa (Cantabria), obra de 1923 de Victorio Macho, o la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Peñacerrada (Álava).

Otras imágenes estereoscópicas del fondo

Aparte de las imágenes producidas por el Servicio Gráfico de la CSHE y descritas en el fichero original del archivo fotográfico, hay unos sesenta pares estereoscópicos de 6 x 13 producidos fuera del marco institucional, aunque vinculadas con el ámbito geográfico de la cuenca del Ebro

Destacan cinco imágenes del claustro de la catedral de La Seu de Urgel, así como cuatro placas que, agrupadas como «Canal Imperial», recogen, entre otras, imágenes de niños posando y jugando.

Por último, queremos citar otro uso de la estereoscopía en la CSHE en el año 1929. Se trata de los levantamientos topográficos mediante estereofotogrametría realizados por la empresa CEFTA. Para ello se utilizó el aerocartógrafo restituidor diseñado por el Dr. Carl Reinhard Hugerhoff. El resultado fue un mapa topográfico de una parte del río Cinca entre Castejón y Aínsa, en escala 1:10.000 con curvas de nivel cada 10 metros, en una superficie total de unas 8.000 hectáreas (VALENTÍ, 1929: 21).

Difusión

Con motivo de la semana de los archivos de junio de 2019, se elaboró un video con una selección de imágenes estereoscópicas¹⁷.

17 Canal de Youtube de la Confederación Hidrográfica del Ebro. Publicado el 2 de junio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=OXKSKVUYi-o> (Consultada en octubre de 2019)

Se han digitalizado en alta calidad algunos de los negativos y se está trabajando para digitalizar la colección completa y poder difundirlos a través de la plataforma Europea.

Conclusiones

La afición a la fotografía de Manuel Lorenzo Pardo y su clara determinación para difundir los valores del modelo de gestión del agua por cuencas hidrográficas, posibilitó la captura de un conjunto de imágenes que testimonian las actividades de la CSHE y de la vida de los pueblos de la cuenca del Ebro.

La elección de un veterano profesional como Juan Mora Insa para dirigir los trabajos fotográficos, otro de los aciertos de Lorenzo Pardo, permitió la creación de un archivo fotográfico, en línea con el trabajo del Archivo de Arte Aragonés realizado por este profesional con el que se ha logrado establecer una conexión.

Dado el protagonismo otorgado a la imagen como herramienta de difusión, la estereoscopia constituyó una parte importante de la producción fotográfica de los primeros años de andadura de la CSHE. Fue utilizada tanto para publicaciones como para montajes expositivos donde poder apreciar el efecto tridimensional de las imágenes.

En la actualidad, Confederación es consciente del gran valor patrimonial de la imagen vinculada al territorio multiprovincial de la cuenca del Ebro.

El trabajo con la colección de imágenes estereoscópicas es la primera actuación técnica realizada sobre este fondo para recuperar, preservar y posibilitar su acceso y utilización pública, una vez se completen los trabajos de digitalización y descripción en curso.

Para finalizar, queremos que estas líneas sirvan para agradecer la implicación y esfuerzo, en ocasiones incomprendido de tantas personas, en especial a Jesús Zapata Lobera, que con su trabajo en Confederación han hecho posible que esta parte visual de nuestra historia haya podido llegar hasta nuestros días.

Bibliografía

- CASTÁN, Alberto (2016): *Señas de identidad pintura y regionalismo en Aragón (1898-1939)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- FANLO, Antonio (1996): *Las Confederaciones Hidrográficas y otras Administraciones Hidráulicas*, Madrid: Civitas.
- GÓMEZ, Cristóbal (2011): «De los regadíos a la cuestión de la propiedad de la tierra. Política hidráulica y transformación social», en Joaquín Costa, *el sueño de un país imposible*, Zaragoza: Heraldo de Aragón, pp. 90-99.
- MARCUELLO, José Ramón (1990): *Manuel Lorenzo Pardo*, Zaragoza: Ibercaja; Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos de Aragón.
- (2011): «El costismo de Lorenzo Pardo», en Joaquín Costa, *el sueño de un país imposible*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, p. 100.
- PINILLA, Vicente (coord.) (2008): *Gestión y usos del agua en la cuenca del Ebro en el siglo XX*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- PITA, Pío (1929): *Instrucciones para los observadores de estaciones pluviométricas y termopluviométricas*, en Publicaciones de la CSHE, Tomo XXIV, Zaragoza: Imprenta Editorial Gambón.
- ROMERO, Alfredo (2008): «La fotografía como objeto de la modernidad. Manuel Lorenzo Pardo y la fotografía en los orígenes de la Confederación Hidrográfica del Ebro», en *Los años decisivos*.

Agua, ingeniería hidráulica y fotografía en los orígenes de la Confederación Hidrográfica del Ebro, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza; Confederación Hidrográfica del Ebro. pp. 91-130.

SÁNCHEZ-MARTÍNEZ, Teresa (2011): «La gestión del agua en España. La unidad de cuenca», *Revista de Estudios Regionales*, n.º 92, pp. 199-220.

VALENTÍ, Carlos (1929): *Formación de planos por procedimientos rápidos. La fotogrametría en la cuenca del Ebro*, en *Publicaciones de la CSHE. Contribución a la Conferencia Mundial de la Energía*, Tomo II, Zaragoza: Industrias Gráficas Uriarte.

Riqueza y variedad estereoscópica en el Archivo Alejandro Quintana en Santander

Wealth and stereoscopic variety in the Alejandro Quintana Archive in Santander

Raúl Hevia García

Doctorando Universidad de Cantabria

RESUMEN

El Archivo Alejandro Quintana se encuentra en Santander.

El presente trabajo pone de relieve la relevancia que la fotografía estereoscópica tuvo para Alejandro Quintana y cómo esta enriqueció su colección con ejemplos singulares de múltiples formatos, procedimientos y soportes, destacando las piezas únicas por su contenido.

Palabras clave: Samot, Coleccionismo. Archivo, Alejandro Quintana, Estereoscopia.

ABSTRACT

The Alejandro Quintana Archive is located in Santander.

This paper highlights the relevance that stereoscopic photography had for Alejandro Quintana and how it enriched his collection with unique examples of multiple formats, procedures and supports, highlighting the unique pieces for their content.

Keywords: Samot, Collecting, Archive, Alejandro Quintana, Stereoscopy.

En el año 2019, los familiares directos de Alejandro Quintana Serrano (Santander, 1938-1998), su viuda María Eugenia Peral y sus dos hijos Alejandro y Guillermo Quintana Peral, acordaron que la gran colección de fotografías y otros materiales relacionados con la cultura e industria fotográficas, que ellos habían heredado, llevase el nombre de su creador. En realidad, se trata de un gran acervo de fotografías, postales, cámaras, libros y otras curiosidades que ha permanecido "descansando" desde la muerte inesperada de Alejandro Quintana en 1998 hasta hoy.

La empresa familiar que está en el origen de este archivo, empieza su andadura en el año 1895, en Santander, con Severiano Quintana Ceballos, primer fotograbador y fotógrafo de la saga (RIEGO, 1987: p 41), que abre el Estudio Las Artes, donde permanece hasta 1908, para luego trasladarse al célebre Salón Pradera de la calle Alfonso XIII, donde abrirá ya con el nombre de Fotos Samot (Samot es un anagrama del nombre de su hijo Tomás al revés), entre 1910 y 1911, empresa en la que colaborará con sus dos jóvenes hijos, Tomás y Alejandro Quintana Serrano, para trasladarse en 1911 hasta la calle de San Francisco, en el centro comercial de la ciudad; aquí permanecerán hasta 1932, para de nuevo trasladarse unos metros



FIG. 1. Pablo Hojas Llama, *Retrato de Alejandro Quintana en su despacho*. Positivo de revelado químico, Santander, 1986.

e instalarse en el número 7 de la calle San Francisco, de donde el pavoroso incendio de 1941 los volverá a sacar. El incendio destruyó el centro urbano, asoló negocios y viviendas e hizo desaparecer el archivo de varios estudios fotográficos que estaban ubicados en esas calles del centro¹. Así pues, el fondo Samot del que aquí hablamos comprende las pocas copias que se han conservado, anteriores a ese incendio, y la producción comercial posterior de la empresa, entre 1941 y 1998, año en que fallece Alejandro Quintana Serrano, y momento en el que la empresa de fotografía inicia un periodo de transición hasta hoy².

Después de este incendio, que cambió radicalmente la fisonomía urbana de Santander, Samot se mantuvo provisionalmente en la calle Isabel II, entre 1941 y 1945, en uno de los barracones acondicionados por el Ayuntamiento en toda la ciudad (para que los negocios pudiesen seguir trabajando) hasta que se traslada a su ubicación actual en la esquina de la calle San Francisco con Lealtad. Es aquí donde Alejandro Quintana Serrano se hace con la continuidad del negocio familiar (Alejandro ya no hará fotografías él mismo, como sí hacían sus antecesores), y donde comenzará la colección que nos ocupa.

Parece que todos los que conocieron a Alejandro Quintana coinciden en que uno de los motivos que le llevaron a empezar su colección de fotografías era el de recuperar una parte del

- 1 El estudio de fotografía Fotos Samot perdió en este desastre su archivo de trabajo, los negativos y positivos acumulados desde 1895 hasta 1941, salvando apenas unas pocas copias firmadas que estaban distribuidas aquí y allá.
- 2 La empresa Samot permanece abierta en Santander, a día de hoy, regentada por sus herederos, aunque ya no trabajan en ella con fotografía, sino dedicándose a negocios de óptica y afines.



FIG. 2. Autor desconocido, *Caseta para la pólvora*. Positivo sobre vidrio, gelatina de revelado químico, 4x11 cm, 1912.

archivo perdido de Samot, y reestablecer, en la medida de lo posible, la memoria perdida tras las llamas. Alejandro Quintana Serrano creció en Santander en un ambiente favorable para con la fotografía, rodeado de profesionales del medio y pudo formarse muy pronto en cuanto al conocimiento de materiales, técnicas y soportes, aunque no operase como fotógrafo directamente³ él mismo, llegando a reunir una de las mejores colecciones de España de cámaras fotográficas y estando al frente del negocio familiar Samot hasta su fallecimiento (FIG. 1).

Así pues, el Archivo Alejandro Quintana se compone del fondo heredado de la producción de la empresa Samot (lo poco que se recuperó tras el incendio de 1941 a lo que hay que sumar la producción posterior de la empresa hasta 1998), y la colección realizada por el propio Alejandro. En total, se trata de un conjunto de 89 294 fotografías y un total de 809 autores⁴. De ahí, una parte importante es material estereoscópico, que hemos organizado por procedimientos, a saber: positivos y negativos de vidrio: 3388; autocromos: 50; positivos sobre papel: 282; positivo cromogénico sobre plástico: daguerrotipo: 1. Lo que suma 3721 fotografías estereoscópicas.

Aunque la colección de cámaras fotográficas⁵ no es objeto de nuestra investigación, hemos realizado un sucinto inventario de la misma, que comprende 336 objetos, de los cuales 58 son cámaras estereoscópicas de distintas épocas. También debemos subrayar el interés del propio coleccionista por documentar bien sus compras y hallazgos, de lo que da buena fe su biblioteca fotográfica con 195 títulos en varias lenguas, en los que él consultaba las cronologías de las cámaras, para organizar su colección metódica, cronológica y exhaustivamente.

Alejandro Quintana Serrano inicia su colección a la muerte de su padre Alejandro Quintana Suero (1879-1972), y esta se cierra bruscamente, veintisiete años después, con su propio

3 Su carrera profesional fue la de Óptico, diplomado en 1956 en Madrid por el Instituto de Óptica "Daza de Valdés".

4 Estos números proceden del inventario detallado realizado con motivo de la investigación sobre este Archivo para mi tesis doctoral; es posible que no sean definitivos y aumente ligeramente, porque no es extraño que aparezcan fotos o álbumes, escondidos en un trastero, en el fondo de un cajón o perdidas entre las páginas de un libro.

5 Se trata de una colección que comprende cámaras fotográficas, cámaras de cine, linternas mágicas, cámaras lúcidas además otros objetos relacionados con la toma y proyección de imágenes.

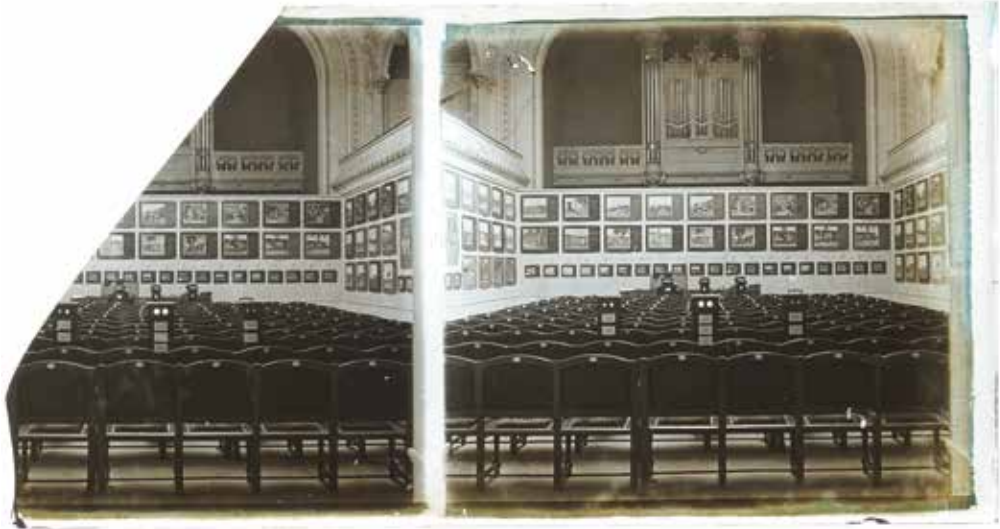


FIG. 3. Autor desconocido, *Concurso y Exposición Nacional de Fotografía de Bilbao*, 1905. Negativo de vidrio, gelatina de revelado químico, 6x13 cm.

fallecimiento. Era un coleccionista escrupuloso y metódico, que se hizo, con empeño, tesón y pasión, con un gran número de pequeñas colecciones privadas que iban cayendo en sus manos, muchas de ellas relacionadas con la región de Cantabria. Lo mismo compraba en Sotheby's que a otros coleccionistas así como a gitanos en los puestos de los rastros. Muchas veces, caían en sus manos fotografías que no buscaba, acompañando un lote en el que se encontraban otras que sí buscaba. Era inteligente y generoso (en cuanto al oficio de coleccionista, como atestiguan otros coleccionistas que le trataron). En su colección se puede rastrear la historia casi completa de la fotografía desde daguerrotipos, calotipos, albúminas y álbumes de distintas procedencias, épocas o nacionalidades hasta los años 80 del siglo XX. Su colección es singular, orientada por el gusto y por el deseo constante de recuperar fotografías de Santander y de la región. Nos encontramos con autores reconocidos por la historia como Clifford, Laurent, Disderi o Nadar, pero también con fotógrafos regionales (Duomarco, Pica-Groom, Zenón Quintana, Los Italianos o Casimiro Yborra), profesionales y amateurs. Una variedad en cuanto a autores, temáticas (Santander y Cantabria, sobre todo, pero también temas militares, el viaje, la montaña, la infancia, el entorno familiar, monumentos y vistas de España, monumentos y vistas de Europa, por citar unos pocos), cronologías, soportes y géneros (retratos, bodegones, fotografía industrial, excursionismo, vistas de monumentos, desnudos y fotografía erótica, arquitectura o científica), que podemos apreciar igualmente en la parte estereoscópica (FIG. 2).

Para el visionado del material estereoscópico positivo sobre vidrio, se disponía de un Taxifoto⁶ en perfecto funcionamiento, donde se organizaba el material y al que se iban incorporando las nuevas adquisiciones, para poder contemplarlas, correctamente, en tres dimensiones. En la actualidad, el mueble contiene las colecciones producidas y comercializadas por el propio Jules Richard, reportajes sobre la variedad y belleza del mundo, así como fotografías anónimas

6 *Le Taxiphote* de Jules Richard es un visor estereoscópico sobre mesa, producido en Francia entre 1905 y 1922. Lleva incorporado un armario clasificador, bajo la mesa, donde los cajetines organizaban el material de manera temática para su visionado, además de servir de archivo.



FIG. 4. Autor desconocido, *El Sardinero, Santander*. Placa autocroma, 6x13 cm, Ca. 1909-1912.

de la ciudad de Santander, las visitas de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia a la ciudad, durante los veranos, y otras de carácter erótico.

De esas 3722 fotografías estereoscópicas, destacamos unos ejemplares por su singularidad dentro del amplio conjunto. Una vista de la exposición realizada en el Salón de actos de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, con motivo de la Exposición Nacional de Fotografía de 1905. Se trata de un negativo de vidrio, con una parte rota, en donde podemos ver montada para el público una exposición fotográfica a principios del siglo XX, y donde ya se muestra fotografía estereoscópica en visores, en el centro de la sala. La fotografía estereoscópica también entraba en el concurso. En la pared del fondo, las interpretaciones fotográficas de *El Quijote* realizadas por Luis de Ocharan (LAVÍN GÓMEZ, G. 2016, p 357 y ss), y que compartía exposición con los concursantes de Bilbao porque él mismo era parte del jurado del concurso, y así lo contemplaban las bases (FIGS. 3 y 4).

La pequeña colección de 50 autocromos comprende retratos privados, aún sin identificar, posiblemente de una familia en Cantabria, y un reportaje bastante completo de vistas de Castro Urdiales, así como tres retratos de grupo tomados en la playa del Sardinero, en Santander, entre 1909 y 1912, y hasta el momento las primeras fotografías en color que se conocen de la ciudad, además de unas vistas de una población aragonesa sin identificar y una vista del claustro del Edificio de los Museos de la antigua Huerta de Santa Engracia, después de la Exposición Hispano-Francesa en Zaragoza, fechada exactamente el 2-noviembre-1912 (FIGS. 5 y 6).

Uno de los ejemplares más antiguos de la colección es el único daguerrotipo⁷ estereoscópico del Archivo. Se trata de un bodegón firmado por Louis Jules Duboscq-Soleil, con su estuche abierto y deteriorado, con las dos placas despegadas del fondo del cartón (lo que es perjudicial para su conservación, pero por el contrario nos permite estudiar con detalle el interior de su construcción), conservando las iniciales del autor en caligrafía roja y el número 49 de su serie. La imagen se compone con un halcón disecado que simula estar comiendo a otra ave de menor tamaño. Exactamente la misma imagen se custodia en el Musée Adrien Mentienne⁸

7 Entre los primeros procedimientos fotográficos, el Archivo Alejandro Quintana conserva 19 daguerrotipos de distintas procedencias y tamaños.

8 Número de identificación: MAM 2013.1.3 DUB.



FIG. 5. Autor desconocido, "Zaragoza. Patio de exposición". Placa autocroma, 6x13 cm, 1912.



FIG. 6. Louis Jules Duboscq-Soleil, *Nature morte aux oiseaux*, daguerrotipo, 1851-1852.

de la localidad de Bry-sur-Marne, en Francia, aunque con otra enmarcación. Se trata de unos tipos de daguerrotipos didácticos o científicos, que abundaban entonces, y que en los que el autor proliferó, lo que nos muestra cómo se hacían varias copias de la misma escena, aun tratándose de un procedimiento fotográfico que precisamente no permitía la reproducción.

Bibliografía

- GÓMEZ LAÍNEZ, Mariola / LENANGHAN, Patrick (2009): *El color del sol: la placa autocroma en España*, Madrid: Ediciones El Viso; The Hispanic Society of América.
- LAVÍN GÓMEZ, Guiomar, *Luis de Ocharan Mazas (1858-1928): Fotógrafo aficionado en el cambio de siglo*, Universidad de Cantabria, Santander, 2016.

MATTEY, A (1922): *Stéréoscopes et Accessoires*, París: Unis France.

PERRIN, Jacques (1993): *Jules Richard e et la Magie du Relief*, París: Cyclope.

RIEGO, Bernardo / DE LA HOZ (1987): *Cien años de fotografía en Cantabria*, Madrid: Lunweg.

RIEGO, B, ALONSO / M, ARGERICH, Isabel. (1997). Manual para el uso de archivos fotográficos. Santander: Universidad de Cantabria.

RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, A (2009): "Metodología para el análisis de la fotografía histórica", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 21, pp. 19-35. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETfv/article/view/1527> [consulta: 2019-11-12]

SÁNCHEZ CANO, David (2008): "El coleccionismo de fotografía en España y la Colección Castellano", en *BSAA arte LXXIV* (p. 249-272).

Consultas en línea

Daguerrobase: http://www.daguerrobase.org/en/collections/indeling/detail/start/1?q_searchfield=MAM+2013.1.1%2C+&language=en-GB [consulta: el 2019-09-12]

Avatares en el tiempo de la colección de proyecciones fotográficas de la casa E. Mazo. Fotografía de cristal y estereoscópica en el Museo Histórico Arqueológico Najerillense

Avatars at the time of the collection of photographic projections of the house E. Mazo. Glass and stereoscopic photography at the Nájera Historic Archaeological Museum

Teresa Montiel Álvarez

Fotohistoriadora

RESUMEN

El Museo Histórico Arqueológico Najerillense conserva el fondo perteneciente al antiguo Colegio Público San Fernando, compuesto por fotografías estereoscópicas y diapositivas de vidrio para su proyección con linterna mágica. Es un conjunto heterogéneo de fotografías de curiosidades del mundo, diapositivas con lo más reconocible de la arquitectura árabe en España, así como de monumentos artísticos del mundo, y un conjunto de imágenes de vidrio de las más variadas escenas de astronomía.

Palabras clave: B.L. Singley, Elie Xavier Mazo, Diapositivas de vidrio, Fotografía estereoscópica, Keystone view co, Linterna Mágica, Museo Histórico Arqueológico Najerillense.

ABSTRACT

The Najera Historic Archaeological Museum preserves the collection belonging to the former San Fernando School, composed of stereoscopic photographs and glass slides for projection with a magic lantern. It is a heterogeneous set of photographs curiosities from all over the world, slides with the most recognizable of Arab architecture in Spain, as well as artistic monuments from different countries, and a set of glass images of the most varied astronomical scenes.

Keywords: B.L. Singley, Elie Xavier Mazo, Glass Slides, Stereoscopic Photography, Keystone view co, Magic Lantern, Najera Historic Archaeological Museum.

Los avatares del fondo de las Escuelas de San Fernando

En el año 2014 el director de las Escuelas de San Fernando de Nájera (La Rioja) hace donación al Museo Histórico Arqueológico Najerillense de un antiguo fondo de material escolar que se conservaba en estas escuelas, compuesto por cuatro cuerpos anatómicos desmontables, seis pesas de bronce, y cuatro colecciones de imágenes: uno de diapositivas de vidrio pintadas sobre astronomía, dos colecciones de vistas de vidrio en color tituladas *L'Espagne* y *Merveilles du Monde* para su proyección con linterna mágica, y el último, un conjunto de fotografías estereoscópicas en blanco y negro.



FIG. 1. Proyector modelo Hélios n.º de serie 6511 © MHAN.



FIG. 2. Estuche contenedor del proyector © MHAN.

Esta donación de material escolar es probable que tuviese su origen en las antiguas escuelas franciscanas sitas en el Monasterio de Santa María La Real de Nájera, y que en fecha desconocida hicieran entrega de todo este material a las antiguas Escuelas de San Fernando, una vez que su uso en el ámbito escolar ya era inexistente.

Para complementar este conjunto el Museo poseía, producto de otra antigua donación de los Amigos de la Historia Najerillense, de un aparato de Linterna Mágica de la casa E. Mazo modelo *Hélios* n.º de serie 6511¹ –recuperado de la antigua casa de la Falange en la década de los 80 del siglo pasado–, que probablemente era la máquina con la que reproducir las anteriores diapositivas de vidrio.

Además de esto, el Museo también conservaba entre sus fondos un estuche de madera de procedencia desconocida que presuntamente era la caja donde se guardaba el aparato de linterna mágica, y que en algún momento indeterminado en el tiempo se separó de su contenido.

En 2019 se cataloga definitivamente toda la colección de imágenes procedentes de las Escuelas de San Fernando, y se intenta dar coherencia a todo este conjunto para proyecciones, dentro de este rompecabezas de idas y venidas en el tiempo, en ocasiones apoyado por la memoria oral, debido a la falta de documentación que respalde en qué momento se realizaron determinados depósitos, cuyo final ha sido el reunirse en el Museo de manera definitiva.

Diapositivas de vidrio de astronomía²

Estas diapositivas de vidrio de astronomía, se presentan en una caja de madera rectangular sin la tapa de cubierta, pintada de un color encarnado, el mismo color del que está pintado el estuche que contiene el proyector de vistas de vidrio mencionado anteriormente.

1 *Proyector*. Museo Histórico Arqueológico Najerillense, Nájera (MHAN), siglos XIX-XX-Instrumentos n.º inv. 1673.

2 *Caja y diapositivas de cristal de astronomía*. Museo Histórico Arqueológico Najerillense, Nájera (MHAN), Instrumento y herramientas-Material escolar n.º inv. 5468.



FIG. 3. Colección completa de diapositivos de Astronomía. © MHAN.

En total son 30 diapositivas, 29 sencillas de 27.5 x 32 x 9.5 cm, formadas por un marco de madera desmontable para poder intercambiar los cristales de las escenas astronómicas llegado el caso, y una última más compleja, la nº 30, de mayor grosor que las anteriores y que no es desmontable, tiene los cristales encajados en un marco circular dentado que representa las fases lunares, las cuales se pueden ir observando al mover la manivela de su extremo.

En el canto superior de madera aparece el número troquelado de orden de la colección, de la cual faltan los siguientes números: x2 (3/4/5), 6, 16, 28. Del total de diapositivas conservadas, cuatro de ellas tienen número doble: 6/8, 10/11, 13/14, y 15/16.

Estas placas aparecen en el catálogo nº 46 de la Casa E. Mazo, para los años 1910 y 1911, con el nombre de *SÉRIE 27-B Grande série scolaire d'Astronomie* e incluía un libretto explicativo que no se conserva a día de hoy³.

3 *Composé de 30 tableaux fixes et de 3 tableaux mécanisés formant 33 tableaux montés en cadres de bois et représentant 38 sujets superbement peints dont les dessins très étudiés rendent la compréhension facile. Prix Complet, en boîte, avec livret explicatif: 110 fr. MAZO, Elie X. E. Mazo Catalogue n° 46 Fabrique d'appareils d'accatoires et de vues pour la Projection. Montluçon. Grande imprimerie du Centre. 1910, p. 491.*

Cuadro A

DIAPOSITIVAS SEGÚN EL ORDEN DEL CATÁLOGO DE LA CASA MAZO, PERO QUE EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO HAN LLEGADO REUBICADAS CON DISTINTO NÚMERO

nº 1	Demostración de la rotundidad de la tierra	Esta diapositiva está en una tabla sin número, y la que le corresponde está en la de la Osa Mayor
nº 6 bis	Explicación de las fases de la luna	La tabla 8-9 se ha utilizado para la óbis. Hay dos pegatinas 8-9 para esta diapositiva que es la ób
nº 8-9	(En una sola tabla) Mercurio y Venus alrededor del sol y en relación a la tierra	La tabla 6 se ha reutilizado para la diapositiva 8-9 (ó) el 8 está escrito a lápiz y el 9 en una pegatina en el cristal
nº 17	Órbitas de Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno, en relación con las órbitas de los Cometas	Pudiera ser la nº 6
nº x26	El sol, los planetas y sus órbitas, el cono de sombra con la luna y los planetas en la sombra, mostrando la luz reflejada por los planetas	Por el canto contrario nº 6 es una probable reutilización por rotura
nº 37	La Osa Mayor	Lleva pegatina nº 37 pero la tabla es la nº1

Cuadro B

DIAPOSITIVAS QUE FALTAN EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO Y QUE APARECEN EN EL CATÁLOGO DE LA CASA MAZO

nº x2	Panel mecanizado
nº 3, 4 y 5	(En una sola tabla): La luna nueva, la luna llena, el último cuarto
nº 6	Diversos aspectos de la luna
nº 16	(En una sola tabla): Neptuno y sus satélites
nº 286	Tabla mecanizada que reproduce eclipses solares totales y parciales

Cuadro C

DIPOSITIVAS QUE EXISTEN EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO
Y COINCIDEN CON LA NUMERACIÓN DEL CATÁLOGO DE E. MAZO

nº 7	Tamaño proporcional de los planetas vistos respecto al sol
nº 10/ 11	(En una sola tabla): Marte y sus satélites
nº 12	Júpiter y sus cuatro satélites
nº 13/14	(En una sola tabla): Saturno, sus ocho satélites y su anillo
nº 15	(En una sola tabla): Urano, su anillo y sus satélites
nº 18	Un cometa en el espacio
nº 19	Cometa de 1838, notable por la rápida variación de su núcleo
nº X20	Sistema de Ptolomeo
nº X21	Sistema de Copérnico
nº X22	Sistema de Ticho-Brahé
nº X23	Sistema de Newton
nº X24	Sombra de la tierra si fuese más grande que el sol y sombra de la tierra si fuese igual que el sol, con indicación de los planetas sus órbitas en la luz y en la sombra
nº X25	Sombra de la Tierra siendo mucho más pequeña que el Sol
nº X27	Sombra de la luna en conjunción, es decir, entre el Sol y la Tierra
nº 29	El sol y la tierra con los conos de sombra y luz, de la Luna, Júpiter y otros
nº 30	Tabla mecanizada mostrando eclipses totales y parciales de la luna
nº 31	Constelación de los signos del zodiaco
nº 32	Inclinación de la tierra sobre su eje. Las estaciones
nº 33	La Tierra sufre de las atracciones de la tierra y la luna y el sol; las mareas, posición de la luna entre el sol y la tierra
nº 34	Tierra colocada entre la luna y el sol
nº 35	La luna en el paralelo del eje de la tierra
nº 36	Constelación de Orión
nº 38	La Vía Láctea

L'Espagne. E. Mazo⁴

La primera colección de diapositivas fotográficas de vidrio, está dedicada a España.

Está contenida en una caja rectangular de 11.5 x 22.8 x 12 cm, con tapa y dos presillas laterales para su cierre. En uno de los laterales cortos tiene una gran asa de latón abatible para su agarre y sobre ella escrita a pluma: *L'Espagne*, debajo del asa escrito a lápiz: 30 8 ½ 10 correspondiente al número de diapositivas que contiene el estuche de madera y a las medidas de las vistas. Las diapositivas, en uno de sus extremos, llevan una etiqueta en caracteres de imprenta: *projections – MAZO- PARIS Autorisation de projecter*. En la cara contraria, otra etiqueta escrita a mano: *E. MAZO PARIS*⁵, con el número de diapositiva y el nombre de la serie e identificación de la imagen.

En el catálogo de E. Mazo de 1910-1911 dentro del apartado de *Géographie - Voyages Période Intermédiaire, Série I*, se describe la colección de diapositivas referidas a España, como un estudio artístico e histórico que incluye el Alcázar, la Alhambra, Toledo, Sevilla, Granada y Burgos⁶.

En total la caja contiene 28 diapositivas (27 + frontispicio), y faltan los números 15, 16, 19, y 29. Existe una diapositiva con el número 33 (una vista de Toledo) que según se informa en el catálogo integraría esta colección del arte árabe junto con la ciudad de Burgos, pero al ser las diapositivas 29 más el frontispicio, no es entendible que la vista de Toledo tenga el número 33 de orden, e incluso faltándonos cuatro diapositivas a día de hoy perdidas, resultan más vistas de vidrio de las que realmente podría contener la caja de 30 huecos, lo mismo ocurre con la diapositiva denominada frontispicio, que es la que inauguraba la proyección y que lleva escrito el número 35 con la leyenda *L'art arabe et la civilisation maure/ L'Espagne frontispice*.

Según indica el catálogo, esta colección también venía acompañada por un folleto explicativo que hoy en día ya no se conserva, donde siguiendo los números correspondientes de cada vista, se podía ir leyendo el texto explicativo de cada escena a medida que se proyectan las imágenes, de manera que si el operador de la conferencia carece de experiencia tanto oratoria como de conocimientos, con este sistema lograría atraer la atención del público⁷.

Hay que destacar la exhaustiva e ingente información de todos los productos que la casa de Elie Xavier Mazo distribuía, tanto de aparatos de reproducción y vistas, como de los avances

4 *Caja y diapositivas de cristal de España*. Museo Histórico Arqueológico Najerillense, Nájera (MHAN), Instrumento y herramientas-Material escolar n° inv 5470.

5 Elie Xavier Mazo (1861-1936) funda en 1892 la casa de fabricación y distribución de aparatos fotográficos, de proyectores y vistas para proyectar «E. Mazo» en 1892. Estos productos están dirigidos fundamentalmente a la enseñanza (y entretenimiento), abarcando un amplísimo espectro de materias educativas que es el fundamento en el que se basan los artículos de esta casa. Además de los grandes catálogos de productos, la casa Mazo publicó diversas revistas dedicadas a la proyección como *Ombres et lumière* o *Le conferencier* hasta 1945, cuando su hijo Gastón ya se había hecho cargo del negocio familiar.

6 *PÉRIODE INTERMEDIATE N. 5. L'Espagne et la Civilisation Maure- Etude artistique et historique : l'Alcazar, l'Alhambra, Tolède, Seville, Grenade, Burgos, etc. 29 vues photographiques sur nature avec frontispice, en boîte avec livret. Le livret seul, o fr. 50. Prix : en noir, 30 fr.; en peinture extra, 55 fr.* MAZO, Elie X. E. *Mazo Catalogue n° 46 Fabrique d'appareils d'accessoires et de vues pour la Projection*. Montluçon. Grande imprimerie du Centre. 1910, pag. 134.

7 *Nouvelles Conférences » » » * toutes préparées pour Projections. Ces Conférences sont livrées et présentées de la manière suivante. Une série de vues numérotées est contenue dans une boîte en bois à rainures, accompagnées d'un livret explicatif portant des numéros correspondants. Il suffira donc de lire le texte au fur et à mesure qu'on projettera les vues pour rendre la séance extrêmement intéressante et instructive, et quelle que soit l'inexpérience de l'opérateur, le résultat sera toujours largement atteint.* MAZO, Elie X. E. *Mazo Catalogue n° 46 Fabrique d'appareils d'accessoires et de vues pour la Projection*. Montluçon. Grande imprimerie du Centre. 1910, p. 133.

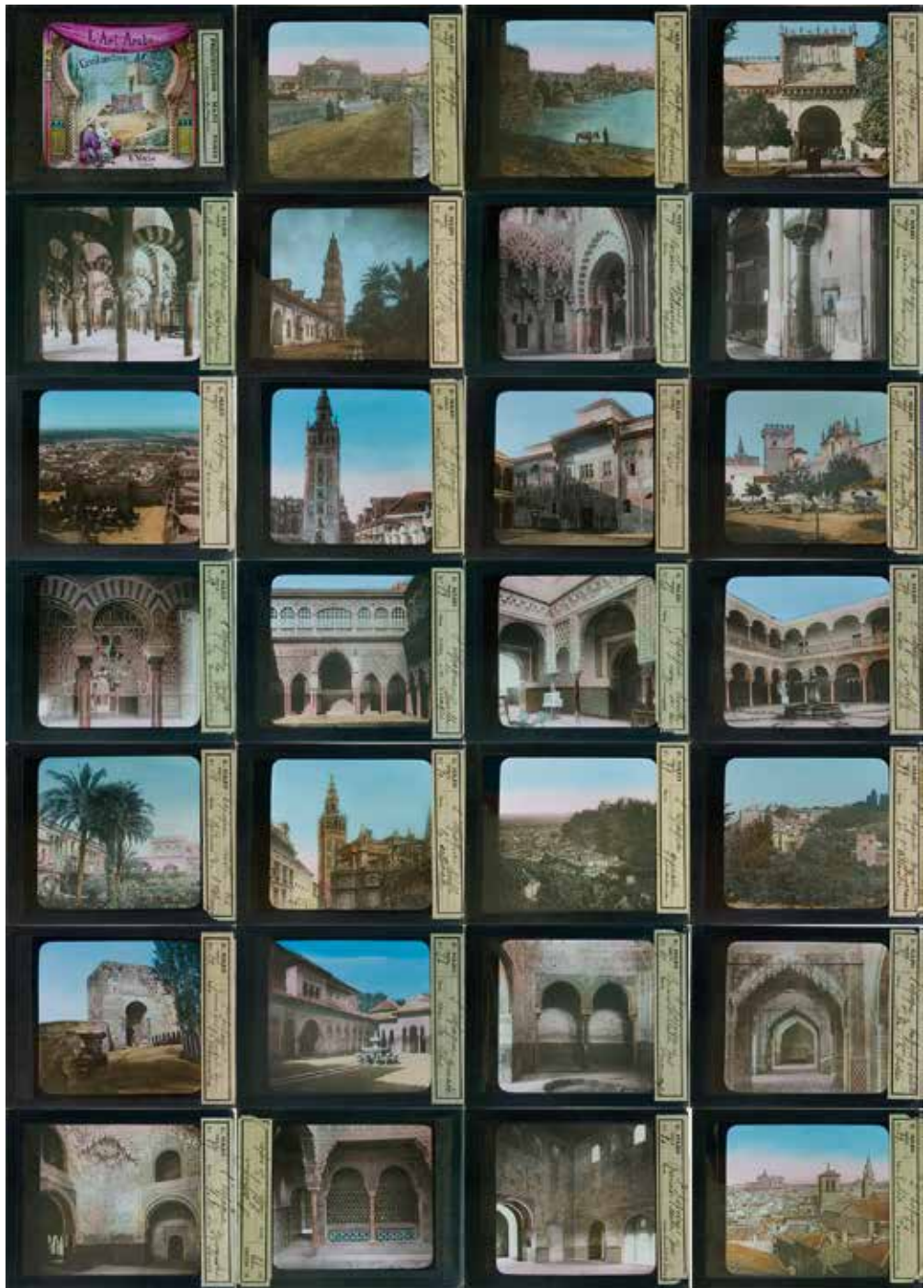


FIG. 4. Colección de diapositivos de *L'Espagne et la Civilisation Maure*. © MHAN.

técnicos que se habían conseguido en la búsqueda de la perfección tanto en la reproducción de color como en las transparencias. Mazo colaboró entre otros con científicos y ópticos como Auguste Jean-Baptiste Tauleigne, conocido como Abbe Tauleigne, creador del *Graphostéréochrome*⁸ que había desarrollado la técnica del anaglifo, basada en los estudios y patente de 1891 de Louis Ducos de Hauron⁹, de manera que lo que antes se había circunscrito al campo científico ya podía estar al alcance del público general para sesiones lúdicas y educativas.

RELACIÓN DE VISTAS

RELACIÓN DE VISTAS		
Frontispicio	<i>L'art arabe et la civilisation Maure</i>	
Córdoba	Sevilla	Granada (La Alhambra)
Nº vista	Nº vista	Nº vista
1 Panorámica Córdoba	8 Panorámica de Sevilla	21 Panorámica Granada
2 Puente romano	9 La Giralda	22 Panorámica de la Alhambra
3 Puerta de la Mezquita	10 Alcázar	23 Entrada de la Alhambra
4 Interior de la Mezquita	11 Antiguas murallas del Alcázar	24 Patio de los Leones
5 Catedral	12 Salón de Embajadores	25 Salón de Homenaje
6 Mihrab de la Mezquita	13 Patio de las Doncellas	26 Sala de la Justicia (toilette de la reina)
7 Columna de la catedral	14 Patio de la Muñecas	27 Salón de los Hermanos
	15 ¿?	28 Salón del Descanso
	16 ¿?,	29 ¿?
	17 Casa de Pilatos	30 Salón de Embajadores
	18 Jardines del Alcázar	31 ¿?
	19 ¿?	32 ¿?
	20 Catedral	

Hay una característica en esta sesión de proyección, que es la de comenzar la conferencia con una panorámica de la ciudad a modo de introducción, para a continuación mostrar los monumentos arquitectónicos más significativos de esa ciudad centrados en este caso en lo que se denomina arte árabe y la civilización mora. Este interés enfocado en lo que se interpretaba como «arte árabe» viene dado por el imaginario orientalista de finales de siglo XIX, que atraía tanto a viajeros como a élites culturales inspiradas por esta estética tan alejada del mundo occidental, donde el sur de España y contadas excepciones arquitectónicas del resto del país, eran un foco de atención único y fuente de inspiración tanto para el arte como para la moda¹⁰ y la arquitectura, aderezado con fantasiosas interpretaciones de la realidad.

- 8 Aparato de reproducción por el que tres filtros rojo, verde y azul, se deslizan detrás de las lentes y permiten exponer sucesivamente tres placas en blanco y negro para la restitución de los colores por síntesis aditiva. Tauleigne presentó junto con Elie Mazo el 23 de marzo de 1910 un sistema de procesado del color utilizando la tricromía para su patente, que fue concedida el 22 de abril de 1913. Disponible en [<https://patentimages.storage.googleapis.com/99/f8/d7/cf76d5a3a5a8d4/US1059917.pdf>] (consulta: 2019-07-15).
- 9 Técnica por la que imágenes de dos dimensiones dan un efecto tridimensional cuando se observan con lentes de dos colores complementarios una para cada ojo, cian-rojo, verde-magenta, amarillo-azul.
- 10 Sergei Diághilev, la renovación del ballet», *ArtyHum, Revista digital de Artes y Humanidades*, n.º 24, Vigo 2016, pp. 93-104.

Merveilles du monde. E. Mazo¹¹

Al igual que la caja de *L'Espagne*, la siguiente caja denominada *Merveilles du Monde* sigue el mismo diseño y patrón, lo que nos habla de que el editor mantenía este mismo modelo de estuche y etiquetación para todas las vistas de vidrio de 30 8 ½ 10.

Como en el caso de las vistas de España, existen 28 diapositivas numeradas del 1 al 30, de las que faltan los números 4 y 6, y tampoco se conserva ningún libreto de presentación de la conferencia. En este caso las maravillas del mundo están dedicadas a la arquitectura, escultura y vistas generales de Europa, España y Oriente.¹²

RELACIÓN DE VISTAS

Título	País	Época o estilo artístico
1 Ruinas de Pompeya	Italia	Edad Antigua
2 Partenón de Atenas	Grecia	Edad Antigua
3 Moisés de Miguel Ángel	Italia	Renacimiento
5 Coliseo Romano	Italia	Edad Antigua
7 Collioni de Venecia	Italia	Renacimiento
8 Bahía de Nápoles	Italia	Contemporánea
9 Alhambra	España	Edad Antigua
10 Mezquita de Córdoba	España	Edad Antigua
11 Mont Saint Michel	Francia	Gótico
12 Santa Sofía	Turquía	Edad Antigua
13 Capilla Sixtina	Italia	Barroco
14 La Sainte Chapelle	Francia	Gótico
15 Islas Borromeas	Italia	Contemporánea
16 Catedral de León	España	Gótico
17 Castillo de Chambord	Francia	Gótico
18 Catedral de Milán	Italia	Renacimiento
19 Plaza de Roma	Italia	Barroco
20 Ayuntamiento de Lovaina	Bélgica	Gótico
21 Giralda	España	Edad Antigua
22 Pierrefons	Francia	Gótico
23 Le Roummel	Argelia	Edad Antigua
24 Palacio de Versalles	Francia	Barroco
25 San Marcos	Italia	Bizantino/gótico/renacentista
26 Palacio Ducal de Venecia	Italia	Renacimiento
27 Carcassonne	Francia	Edad Media
28 Catedral de Reims	Francia	Gótico
29 Mónaco	Francia	Contemporánea
30 Plaza de la Concordia	Francia	Neoclásico

11 Caja y diapositivas de cristal de *Maravillas del Mundo*. Museo Histórico Arqueológico Najerillense, Nájera (MHAN), Instrumento y herramientas-Material escolar nº inv. 5469

12 «VOYAGES N. 10. Les Curiosités et les Grandes Merveilles du Monde, en 30 vues photo-graphiques. Le livret seul, 0 fr. 50 Prix: en noir, 30 fr.; en peinture extra, 55. MAZO, Elie X. E. Mazo *Catalogue n° 46 Fabrique d'appareils d'accessoires et de vues pour la Projection*. Montluçon. Grande imprimerie du Centre. 1910, p. 137.



FIG. 5. Colección de diapositivas de *Merveilles du Monde*. © MHAN.

Observando la colección, vemos que se centra en tres países europeos que suman un mayor número de imágenes: Italia, Francia y España, frente a un ejemplar solamente de Grecia, Bélgica, Turquía y Argelia. Sorprende en este caso la inclusión de la diapositiva de la garganta Rummel en Argelia, donde apenas se intuyen una serie de construcciones vetustas y un puente colgante de madera sencillo, frente al resto de imágenes que se dedican a monumentos significativos e históricos debido tanto a su originalidad como a la importancia arquitectónica.

No hay un orden lógico a la hora de seleccionar estilos ni épocas artísticas, aunque el grupo de vistas esté centrado en el arte de la edad antigua, el gótico y el renacimiento, escenas como las de la bahía de Nápoles o de Mónaco son meramente ilustrativas al no centrar la atención en ningún monumento destacable. Anotar como curiosidad que la diapositiva nº 12 del interior de la Mezquita de Córdoba es la misma diapositiva que la nº 4 de la colección de *L'Espagne*, solo que esta última está recortada y ampliada, al igual que ocurre con la nº 20 de la vista de la Giraldá, también recortada y ampliada para centrar más la torre.

Fotografías estereoscópicas¹³

Esta colección está formada por 24 fotografías dobles en blanco y negro de 7.5 x 10 cm montadas en cartón de 16 x 9 cm ligeramente curvado con la parte superior redondeada para ajustarse al formato del visor. No llevan un orden de visión para su observación, ni texto explicativo en la parte trasera que describa la escena fotografiada.

A la izquierda de las fotografías está impreso el fabricante *Keystone view company Manufacturers. MADE IN USA Publishers*¹⁴ y a su derecha el del distribuidor: *Pestalozzi educational view co. New York París (39 Rue Juan Jacques Rousseau) LONDON*.

En la parte inferior derecha aparece el n.º de serie, el tema fotografiado y en algunas la fecha de las fotografías, que oscilan entre 1878 y 1909, con el copyright de *B.L. Singley*¹⁵ o de *Keystone view co*.

Toda esta colección de fotografías estereoscópicas está centrada en la vida salvaje y fauna exótica controlada en su gran mayoría por el hombre, ya sea en zocos o rebaños, así como escenas de caza con armas, cepos o pesca. En menor medida alguna de ellas tiene cierta motivación científica como el coral blanco o los gusanos de seda, pero todas tienen como protagonistas a animales tanto vivos como muertos, incluyendo escenas pintorescas en las que aparece algún humano, pero que solo sirven como soporte al tema principal quedando relegados estos a un segundo plano.

Los lugares escogidos se reparten entre los más dispares destinos, USA, Asia, África, Norte de Europa o Japón, no hay una lógica unificadora si exceptuamos el componente exótico de cada uno de ellos.

13 Colección 24 fotografías estereoscópicas. Museo Histórico Arqueológico Najerillense, Nájera (MHAN), Instrumento y herramientas-Material escolar nº inv 5471.

14 *Keystone View Company* fue el mayor productor de imágenes estereoscópicas de finales de siglo XIX, ya que se hizo con los inventarios de la *Underwood and Underwood*, la *HC White Company* y de *BW Kilburn*, además de incluir su propia producción particular de fotografías. Cuando el interés del público general decayó por nuevas formas de entretenimiento, el enfoque de la empresa estuvo dirigido a la enseñanza visual y formativa de alumnos, apoyándose los profesores en las guías de enseñanza visual para maestros.

15 *Beneville Lloyd Singley* (1864-1938) fundó en 1902 la *Keystone View Company* finalizando su andadura empresarial en 1969.

Por otro lado el pie de foto ilustrativo en algunas de ellas, tiene un enunciado ligeramente cómico que se aleja de lo meramente descriptivo, como es en el caso de la foto del búfalo (10692) «*El monarca de la llanura haciendo la ronda en su casa de nieve*», la escena de caza de Colorado (12264) «*El gato que nunca se despertó después de que hablase mi arma*», los cocodrilos de Palm Beach (13748) «*Primer paso en la industria de las carteras*» o la de los gusanos (14747) «*Una bandeja llena de gusanos retorciéndose, son los trabajadores silenciosos que visten a la nación Japonesa con seda*»

RELACIÓN DE FOTOGRAFÍAS ESTEREOSCÓPICAS

Nº	Título	Fecha
172	Alpacas Perú	¿?
4306	White Coral	1898
4318	Seal rocks Santa Catalina, U.S.A.	1897
6320	The native african zebra, south africa	¿?
6949	Cobra full lengh, Ceylon	1905
9271	Starting for the Gold Fields on Norway Sleds, Haines. Alaska	1895
9766	Ostrich and Young, Matariyeh, Egypt	1899
9789	A baby of the desert, Egypt	1899
10072	A characteristic plowing scene, interior of Luzon P.I.	1906
10227	The cebu. Jamaica	1900
10512	Monarch of all I survey	1899
10692	Roaming «monarch of the plain» the buffalo in his snow-bund home, B.C. Canada	1903
12264	A cat that never awoke after my gun spoke- Incident of a wildcat hunt in colorado, U.S.A.	1903
13748	First step in pocket book industry, Aligators Palm Beach, Flo. U.S.A.	1904
14728	Butchering a porpoise whose flesh eaten raw is much relished by the japane- se, Japan	1904
14747	A tray full of squirming worms- The silent toilers who clothe the nation in silk, Japan	1904
15012	Flamingoes, Adelaide Australia	1908
15174	Old bruin entrapped Forestry, Fish and Game building. Louisiana Purchase Exposition St Louis Mo. U.S.A.	1905
15768	Floating whale station, Spitzbergen, Lapland	1907
15770	Laplanders milking the reindeer, Norway	1905
15902	Kangaroos in the zooligal Garden, Adelaide, Australia	1908
15909	Cassoway. Native birds of south Amarica in the zoological gardens at Mel- bourne, Australia	1908
15911	Hunianacoo a species of auchenia vieunna. Zoological Gardens, Merlbourne Australia	1908
16533	The King of beast in captivity-caged lions at close rango	1909



FIG. 6. Colección de fotografías estereográficas © MHAN.

Bibliografía

COE, Brian (1978): *Colour Photography. The first hundred years 1840-1940*, Londres: Ash & Grant.

GUERIN, Patrice (2011): *Histoire des projections lumineuses. Sauvegarder et faire connaître le patrimoine industriel français*. Disponible en [<http://diaprojection.unblog.fr/2011/11/27/histoire-de-l%E2%80%99entreprise-mazo/>] (consulta 2019-05-06)

MAZO, Elie Xavier (1910), *E. Mazo Catalogue n° 46 Fabrique d'appareils d'accessoires et de vues pour la Projection*. Montluçon: Grande imprimerie du Centre.

MONTIEL ÁLVAREZ, Teresa (2016): «Sergei Diághilev, la renovación del ballet». *ArtyHum, Revista digital de Artes y Humanidades*, n.º 24, pp. 93-104.

RUBINSTEIN, Paul: *Yellowstone Stereoviews.com* (2002-2018). Disponible en [<https://www.yellowstonestereoviews.com/publishers/keystone.html>] (consulta 2019-07-25)

VV.AA. (1917): *Visual education through stereographs and lantern slides*, Meadville (PA) Keystone View Company.

VV.AA. (1920): *Visual Education Teacher's guide to Keystone «Primary Set»*, Meadville (PA). Keystone View Company.

La fotografía estereoscópica en el arte contemporáneo

Stereoscopic photography in contemporary art

Carlos Velilla Lon

Artista y Profesor Titular. Facultad de Bellas Artes. Universitat de Barcelona

RESUMEN

En este artículo se estudia cómo el arte contemporáneo ha utilizado la estereoscopia y en especial la fotografía estereoscópica. Nada mejor para entenderlo que analizar esta técnica a través de los artistas que han formalizado alguna de sus obras con la percepción de la tercera dimensión, no solo para producir fascinación sino especialmente proporcionar conocimiento: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Robert Smithson, Thomas Ruff, William Kentridge, Joe Scanlan, Pedro Mota, y James Turrell, entre otros.

Palabras clave: Arte contemporáneo, fotografía, estereoscopia, anaglifo 3D, percepción, intimidad, visión.

ABSTRACT

This paper examines how contemporary art uses stereoscopy and especially stereoscopic photography. The best way to understand it is to analyse this technique through the artists who in their works, formalizing the third dimension, not only fascinate people but also encourage knowledge. These artists include: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Robert Smithson, Thomas Ruff, William Kentridge, Joe Scanlan, Pedro Mota, and James Turrell, among others.

Keywords: Contemporary art, photography, stereoscopy, 3D anaglyph, perception, intimacy, vision.

Aparatos y exposiciones

Es sabido que el arte siempre ha estado atento al avance científico y en especial a la óptica o ciencia de la luz. Desde principios del siglo XX el arte contemporáneo ha potenciado sus obras por medio de artilugios técnicos que utiliza para construir sus obras: estereoscopios, visores, proyectores de diapositivas, proyectores de películas en súper-8 y en 16 o 35 milímetros, como los que utiliza Rodney Graham (1949) en varias de sus piezas y entre otras, en *Typewriter with Flour*, (2003) y en *Torqued Chandelier Release*, (2005), donde el inmenso proyector de 35 mm forma parte esencial en el significado de la pieza. Ambas piezas dejan clara la

conexión entre la técnica y la idea. Cada vez interesa más la necesidad de plantear pensamientos sobre qué es una obra de arte a partir de lugares poco explorados en la historia del arte. «Pero, sobre todo, lo que se ha buscado en ello son puntos de conexión con vistas a una reflexión fundamental sobre lo que es una obra de arte, lo que es una imagen y qué elementos determinan el *dispositivo* por el que se originan las imágenes, así como su proyección y presentación y con ello el aparato institucional». (Schmidt 2009: 135)

El interés por la estereoscopia y todo lo relacionado con los aparatos ópticos en el arte contemporáneo favorece que varios artistas los hayan utilizado desde principios del siglo XX. Se utilizan como herramienta que ayuda al espectador a recogerse en intimidad ante la contemplación individual de la obra artística, que se configura a través de varias capas: obra, estereoscopio y espectador. No todas las obras mantienen este orden de capas y de observación ya que, como se verá más adelante, hay obras sin imagen, obras que se pueden ver sin aparatos, holografías, y anaglifos que pueden ser contemplados por varios espectadores a la vez con sus respectivas gafas. Todo para conseguir otra realidad a través de la percepción visual y mental.

Solo en los últimos años se han realizado excelentes exposiciones en las que se muestran a artistas contemporáneos que han formalizado sus ideas a través de aparatos ópticos y, en concreto, con la estereoscopia. Entre las más interesantes mencionaré: *Eyes, Lies and illusions. The Art of Deception* exposición realizada en Hayward Gallery de Londres en el 2004. *Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes. El arte contemporáneo mira a la colección Werner Nekes*, celebrada en el Centro andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla en 2010, exposición que venía de Alemania en Siegen y antes desde Budapest. O la primera exposición que se ha realizado en América en la que se presentan obras de artistas contemporáneos que trabajan con la estereoscopia *3D Double Vision* celebrada en Los Ángeles en 2018. Cada una de las tres exposiciones se presentaban acompañadas por un excelente libro-catálogo.

Marcel Duchamp y la tercera dimensión

En 1918, Marcel Duchamp (1887-1968) abandona totalmente la pintura, se va a Buenos Aires, recomendado por Raymond Roussel, donde residirá nueve meses, no se sabe si huyendo de la guerra para tener una tranquilidad en un país neutral o para evitar el servicio militar. Aquí se aficiona intensamente al ajedrez, sigue con su *Gran vidrio* y con su afición a los aparatos ópticos. Realiza entre 1918-19 un *ready-made*¹ muy interesante, *Stéréoscopie à la main (Estereoscopia a mano)*². Dibuja dos pirámides sobre sendas fotografías del mar, de manera que al verlas en un estereoscopio se juntan las imágenes en una sola pirámide que flota y se refleja en la ilusoria profundidad marina. Se cree que la pirámide está inspirada en una ilustración del libro *Perspective pratique*...³. En esta obra Duchamp muestra la amplitud de la mirada y nos transporta hacia una percepción nueva, inesperada. Entramos en la tercera dimensión que tras la primera sorpresa nos acerca a una diferente percepción visual y en especial una nueva percepción mental.

- 1 *Ready-made*: Expresión dadaísta creada por Marcel Duchamp en 1913 donde se le da entidad de arte a objetos cotidianos no concebidos como artísticos. «Readymade recíproco. Utilizar un Rembrandt como tabla de planchar» (Duchamp 2012, p. 94).
- 2 *Stéréoscopie à la main* (1918-19): Fotografías estereoscópicas sobre cartón con dibujos a tinta. Cada foto de 5,7 x 5,6 cm. New York, The Museum of Modern Art.
- 3 Du Breuir, Jean (1642): *La Perspective pratique, nécessaire a tous pentres, graveurs, sculpteres, architectes, orfèvres, brodeurs, tapisiers et autres qui fe meflent de deffaigner*. Tomo I, p. 5 de *Practique*.



FIG. 1. Marcel Duchamp: *Rotoreliefs*. 7,3 x 7,3 cm. Ed. (2000). Gebr. Köning. Germany. Colección C. Velilla.

Marcel Duchamp, ya en París, sigue trabajando en este campo e inventa los *Rotoreliefs* (1935) (FIG. 1). Son doce imágenes en seis discos de cartón con impresión en offset por ambas caras, presentados en una caja preparada para ir colocando los discos sobre un tocadiscos a 33 revoluciones por minuto y contemplar con un solo ojo su efecto estereoscópico en plena rotación. De estas doce imágenes dos ya las había utilizado en 1926 para la película *Anémic Cinéma*⁴, que realizó junto a Man Ray y Marc Allegret. Antes de esta película habían realizado otra, con dos cámaras para conseguir la estereoscopia, pero al revelarla se les pegó el celuloide y tan solo pudieron salvar unos pocos fotogramas que más adelante recuperaron para la nueva película.

Con los *Rotoreliefs* Duchamp explora de nuevo lo óptico en un nuevo trabajo de investigación crítica de la imagen, en una deconstrucción de sus elementos característicos, es más, la elimina y crea con el movimiento una imagen diferente y novedosa, de gran efecto estereoscópico. El juego entre el ojo y el cerebro; mientras el ojo ve la profundidad el cerebro sabe que la imagen es plana. Su puesta a la venta en la feria anual de inventores en París, Concours Lépine fue un total fracaso ante los *stands* de inventos más funcionales, no obstante obtuvo una mención de honor en la categoría de Artes Industriales. Duchamp lo presenta aquí y no en una galería con una clara propuesta no artística ya que en teoría no trabajaba en arte. Más adelante lo retira como invento y se vende en centros artísticos. De una propuesta como divertimento, un juguete, pasa a ser arte.

Marcel Duchamp hizo creer que había dejado de trabajar en arte, pero casi al final de su vida descubrió que durante los últimos veinte años, desde 1946 a 1966, estuvo trabajando en su obra quizás más interesante *Étant Donnés*: 1º *La chute d'eau*. 2º *Le gaz d'éclairage*.

Paseas por el Museo de Arte de Filadelfia, ves una puerta, te acercas, encuentras dos agujeros, miras y descubres una mujer desnuda. Por mucho que mires no hay rostro, sin identidad. La impresión es de *voyeur*, has entrado en una intimidad que no te pertenece, pero que te invita. Una escenografía en varios estadios de profundidad: la puerta con los dos agujeros, una pared de ladrillos agujereada, un cuerpo de mujer desnuda tumbada sobre unas ramas, mostrando en primer termino un sexo rasurado e iluminado por ella misma con un candil y al fondo un paisaje con una cascada, pero todo con una limitada visión, la justa para que

4 *Anémic Cinéma* (1926): Cortometraje, blanco y negro. Estados Unidos. Duración: 6'42" Marcel Duchamp la firmó con su alter ego Rose Sélavy. Poemas visuales circulares en movimiento, versos en francés muy cercanos a las construcciones de Raymond Roussel, su admirado escritor.

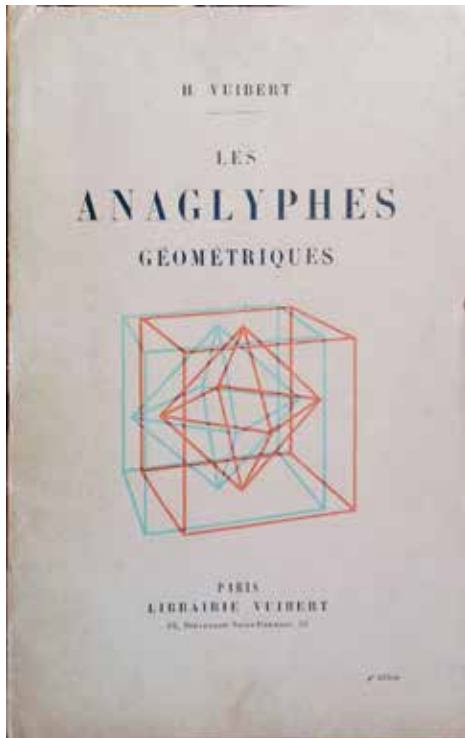


FIG. 2. H. Vuibert: *Les Anaglyphes géométriques* (1912). París: Librairie Vuibert. Colección C. Velilla.

no te distraigas en lo superfluo. La máxima sutileza para convulsionar el pensamiento y cuestionar el deseo.

Incluyo *Étant Donnés* en este artículo porque es una pieza con clara intención estereoscópica, sin aparatos, pero sí con nuestros ojos. «La perspectiva ha sido empleada, más que nunca, como una forma simbólica: el ojo ve el coño, y ambos órganos se funden por estereoscopia». (San Martín 2004, p. 93). El máximo realismo tridimensional y tal vez una de las primeras instalaciones de la historia del arte a pesar que no se pueda recorrer por dentro.

Duchamp nos da la clave poniendo dos agujeros en la puerta. Si quieres fisgonear, con un solo agujero sería suficiente, pero no la verías con toda la rotundidad tridimensional que necesita la obra. El rubor que produce la escena ante esta intrusión te hace profundizar hacia una mirada interior y despierta en un instante tu condición humana.

Hay muchas conjeturas sobre sus referentes. Es indudable que vio la xilografía de Dürero *Dibujante haciendo un dibujo de una mujer reclinada*, pinturas de Courbet, los populares *tuti li mundi* que ya dibujó Goya y muy especialmente los *Kaiserpanoramas*⁵.

En su última estancia en Cadaqués, Duchamp alquiló un apartamento donde se hizo construir una chimenea. La diseñó, colocó una serie de alambres para entender el espacio e hizo varios dibujos *anaglifo*⁶ con líneas en azul y rojo. Ideó su última obra ya que este fue su último verano de su vida. La idea la iba trabajando desde 1962-63: *Cheminée anaglyphe* 1968. Una chimenea en forma cónica a modo de una faldilla femenina, con el fuego debajo. La presencia del erotismo como en casi toda su obra. Unos pocos días antes de morir encontró en un anticuario un libro que ya conocía, *Les Anaglyphes Géométriques* de Henry Vuibert editado en 1912 (FIG. 2) y lo incorporó a una caja en la que había un par de gafas para ver los anaglifos, unos cartones maqueta de la chimenea y unos lápices de color rojo, azul y verde, convirtiéndolo todo en un objeto-libro de artista.

5 *Kaiserpanorama*: Entretenimiento estereoscópico inventado por August Fuhrmann (1844-1925) que lo patentó en 1890. Un gran mueble cilíndrico con 25 sillas, generalmente, donde se podían ver vistas del mundo a través de un par de lentes. Estas vistas estaban en un portaobjetos giratorio que mantenían las fotos estereoscópicas.

6 *Anaglifo*: Fenómeno de síntesis de la visión binocular. Fue patentado por Louis Ducos du Hauron en 1891. Las dos imágenes tienen diferente color y están superpuestas pero desplazadas de forma que al verlas con unas gafas con lentes de diferentes colores, uno para cada ojo, generalmente rojo y verde o rojo y azul, se puede ver una única imagen en estereoscopia.

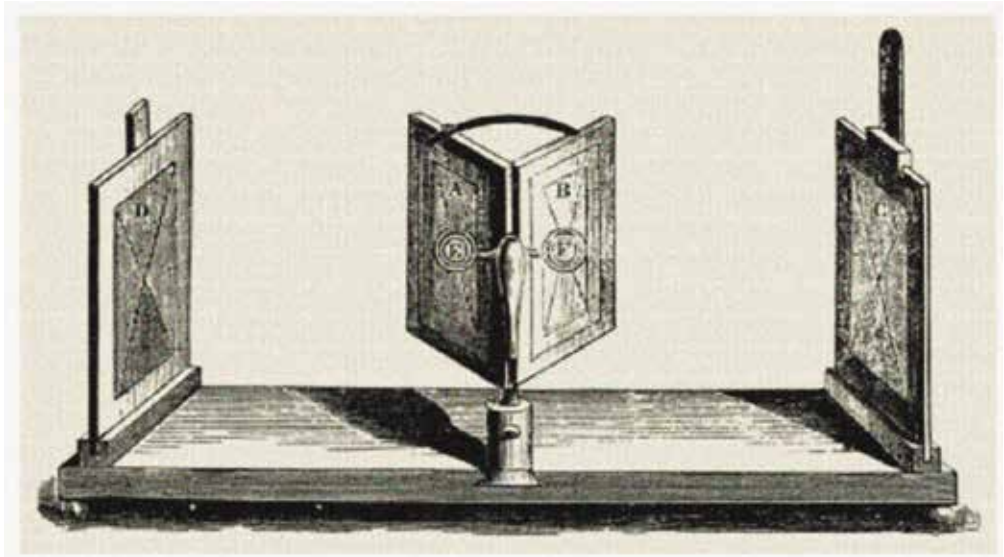


FIG. 3. Estereoscopio de Charles Wheatstone. Siglo XIX.

Man Ray realizó una excelente fotografía de la chimenea en el momento que aún estaban colocados los alambres preparatorios para su construcción.

La estereoscopia ciega

Uno de los artistas que ayuda a entender y ampliar este trabajo es Robert Smithson (1939-1973) y, muy especialmente, su obra *Enantiomorphic Chambers (Cámaras enantiomorfas)*⁷ (1964-65). Construye un montaje escultórico basado en el estereoscopio de Charles Wheatstone⁸ (FIG. 3). Elige este aparato y no el de David Brewster porque en este modelo se ve toda la estructura interna y le da la posibilidad de construirlo como una escultura que no aporta nada a la visión a través de él, sino que la estereoscopia es el propio aparato. Son dos estructuras metálicas simétricas en las que incluye dos espejos enfrentados. En los espejos que coloca Smithson en su aparato no se ven las imágenes, los espejos se confrontan y el espectador entra en ese vacío y tras esa imposibilidad de ver, se descubre a sí mismo y le permite otra visión, la visión interior. Se aparta de las teorías minimalistas donde lo que se ve es lo que está a la vista, mientras que Smithson afirma que lo que vemos nosotros puede ser ceguera visual. La pieza que corre por exposiciones es una copia fiel del original que se perdió en vida de Smithson.

7 *Enantiomorfismo* o imagen enantiomorfa es una simetría de dos objetos que no pueden superponerse, como una imagen vista en un espejo. La parte derecha es la izquierda. también se puede ver enantiomorfismo en la cámara oscura, cuya imagen que crea es invertida.

8 Charles Wheatstone (1802-1875). Fue un científico e inventor británico que, entre otras cosas, desarrolló el telégrafo e inventó varios instrumentos musicales, así como el estereoscopio, presentado por primera vez en 1938. Realizó dibujos estereoscópicos y los miró a través de dos espejos que reflejan las dos imágenes contrapuestas. Demostró que nuestro cerebro es capaz de ver la tridimensionalidad a partir de dos imágenes separadas. David Brewster lo mejoró, eliminó los espejos y colocó dos lentes, tal y como se conoce en la actualidad.

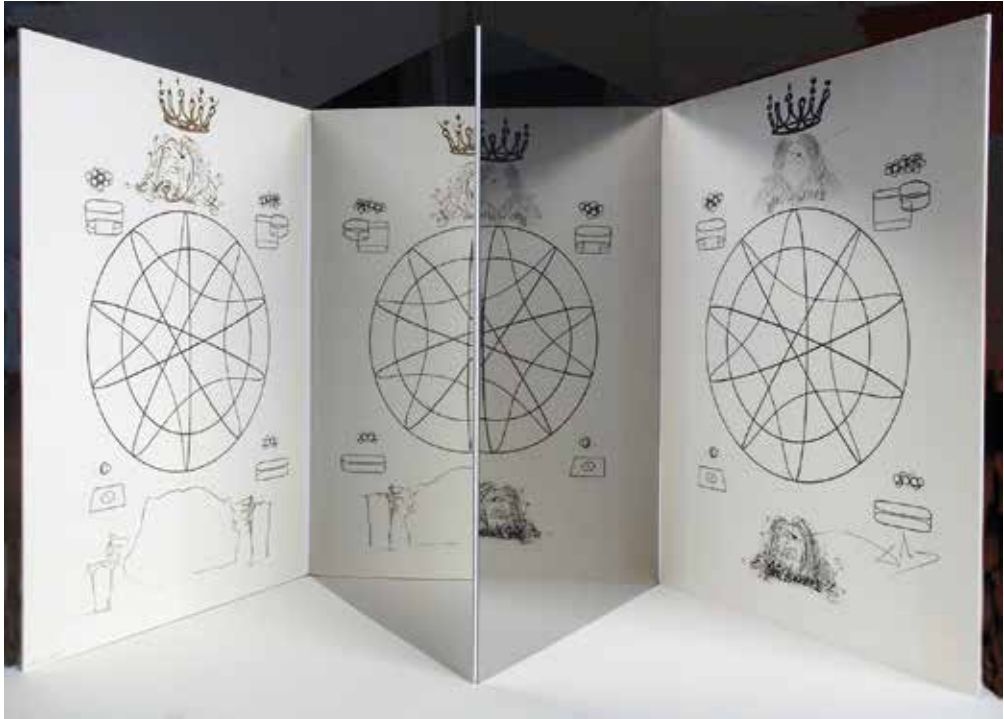


FIG. 4. Corona líquida producida por la caída de una esfera en un círculo de leche. Doble cara celeste: el rey y la reina. (1972). Grabados y espejos reforzados con cartón. Colección C. Velilla. Foto C. Velilla.

Otro trabajo que hace reflexionar sin imágenes que ver es el del sevillano Pedro Mora (1961), afincado en Berlín, quien realizó en 1984 la instalación *Sin título* formada por seis piezas casi idénticas con formas de antiguos estereoscopios. Los espectadores nos acercamos a mirar a través de cada uno de ellos y nos encontramos que la experiencia íntima que estábamos dispuestos a vivir se convierte en sorpresa por anulación de toda visión ya que los estereoscopios no tienen ninguna imagen, no existe ninguna fotografía, ni siquiera luz, porque están dispuestos directamente sobre la pared. Esta obra entra a formar parte de su característico trabajo sobre la ausencia, la relación ciencia y filosofía y, en especial, la necesidad de cuestionar constantemente los límites del arte. La importancia de convivir con lo visual y en especial con lo poético a través de las fotografías, las esculturas, el vídeo y, en otro tiempo, la pintura.

La pintura estereoscópica

En 1851 Louis Jules Duboscq ya realizó una pintura estereoscópica en una litografía en color *Untitled stereoscopic pairs*. A mitad del siglo XX, Oskar Fischinger pintó varios cuadros estereoscópicos como sus más conocidos *Triangular planes* y *Circles*, ambos de 1949. Andy Warhol (1928-1987) con tres acrílicos y serigrafías de la *Statue of Liberty* (1962, 1963) y *Crash Car Optical* (1962), tres obras para poder ver con gafas anaglifo. En la actualidad hay varios pintores que aún formalizan sus obras de esta manera como Víctor López Rúa, pero me centraré en uno de los pintores que más profundizaron en la pintura estereoscópica, el catalán

Salvador Dalí (1904-1989). En la exposición *400 obras de Salvador Dalí de 1914 a 1983* en el Palacio de Pedralbes de Barcelona y después en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid se presentaron 400 obras de Dalí y entre ellas siete pinturas dobles. La manera de visionarlas era un poco rudimentaria y las piezas no ayudaban demasiado a su contemplación, era mejor verlas directamente y hacer tú la estereoscopia sin los aparatos. En 2017 se realizó la exposición *Dalí Estereoscopías. La pintura en tres dimensiones* en el Teatro-Museo Dalí de Figueras, con una avanzada tecnología que te hacía ver las doce pinturas expuestas (1972 a 1978) con el teléfono móvil o con gafas de última tecnología, pero sin mirar a los cuadros que estaban delante, sino a través de una conversión fotográfica. Dalí se preocupó por la estereoscopia desde los años 60, investigó con espejos, preocupado con las *Meninas* de Velázquez y con los cuadros de efecto tridimensional del pintor holandés del siglo XVII Gerrit Dau, que pudo ver en una gran exposición que se realizó en 1969 en el Petit Palais de París. Dalí contempla varias copias del mismo cuadro casi idénticas, les diferencian pequeños desplazamientos y ve la posibilidad de que Dau los realizara con intención estereoscópica, pero en el siglo XVII es imposible que se plantearan esta idea ya que aún no se conocía que las dos imágenes que vemos una con cada ojo, el cerebro las pueda fundir en una sola. Dalí pudo comprar dos cuadros que llevó después a su Museo. Sigue investigando, trabaja con las lentes de Fresnel, con postales lenticulares y, junto al físico Roger de Montebello, con los espejos de Wheatstone para poder pintar sus cuadros estereoscópicos. Se preocupó por toda la ciencia óptica y en especial por la estereoscopia, la anamorfosis y la holografía que estudió junto al inventor de la misma, el Premio Nobel de física, Dennis Gabor.

Tras todas estas investigaciones y con la ayuda de la fotografía pintó varios cuadros entre los que se pueden citar: *El pie de Gala* (1974), *La silla* (1975), *Las Meninas* (1975-76), *La mano de Dalí retirando un toisón de oro en forma de nube para enseñar a Gala la aurora completamente desnuda, muy, muy lejos el sol, Homenaje a Claude Lorrain* (1977-1980), *El Cristo de Gala* (1978) o *Batalla en las nubes* (1979).

Dalí, antes de pintar estos cuadros, editó *Dix recettes de l'immortalité* (1972) una inmensa maleta de metacrilato y varias esculturas de bronce, con once grabados y extensos escritos sobre el arte, la mitología y la ciencia, entre los que se encuentran tres grabados tridimensionales y una anamorfosis. Uno de estos grabados es estereoscópico *Corona líquida producida por la caída de una esfera en un círculo de leche. Doble cara celeste: el rey y la reina* (1972) (FIG. 4); lo presenta junto a dos espejos para que te construyas el estereoscopio de Wheatstone. Junto a este grabado hay un escrito que trata de la estereoscopia, interés que ya planteó en su libro *50 secretos mágicos para pintar* (1949). Aquí está condensada su pintura y su filosofía, así como sus preferencias por todo lo que es la óptica y su utilización en el arte. Todas estas investigaciones las realizó con la preocupación de llegar a lo más real de la pintura, su tercera dimensión, para pasear por dentro.

La fotografía y la luz estereoscópica

El empleo habitual de los aparatos estereoscópicos siempre ha sido el de visionar fotografías y trasladarte a ese mundo desconocido y su fascinante profundidad virtual. Hemos visto a lo largo de este artículo estereoscopios que no muestran nada, estereoscopías sin aparatos, con luz, con instalaciones, a través de pinturas, con anaglifos, con efectos de rotación que elevan los dibujos hasta ver su ficticio volumen. Siempre nos han regalado nuevas formas de ver para construir nuestro pequeño mundo de conocimiento, de sensaciones emocionales, de juego, de pensamiento. Ahora nos centraremos en artistas que han utilizado la fotografía y los estereoscopios

de una manera tradicional, pero que plantean formas y conceptos diferentes para que no solo sea un bello entretenimiento, sino que sea una belleza convulsa, generadora.

El artista americano James Turrell (1943) siempre ha trabajado con la luz como entidad material. Aprovechando su energía construye espacios vacíos y falsas formas tridimensionales producidas por ocultos proyectores de alta intensidad y de variados colores. Sus piezas más emblemáticas son los *Skyspaces* en los que combina arquitectura con el espacio exterior a través de una abertura en el techo, como motor de contemplación y con la luz modifica los espacios y los construye para una nueva visión. Los espacios son luz con una potente entidad física, sensorial, con una visión muy pictórica. «Siempre he sentido que tenía el ojo del pintor en tres dimensiones, y que la luz no era tanto el sujeto, pero sí el material. Utilizo la luz para sondear la percepción como medio». (James Turrell 2004, p. 59)

Roden Crater es la obra más importante en la que ha trabajado y sigue trabajando, desde 1979. Es un volcán que se encuentra en las afueras de Flagstaff (Arizona) y que Turrell compró en ese mismo año. Ha construido túneles con salida al exterior para poder contemplar los movimientos de la luz celeste. De momento solo pequeños grupos han podido visitarlo. En paralelo a este trabajo ha realizado cientos de fotos y maquetas sobre el Roden Crater, que ha ido exponiendo por todo el mundo en los museos de mayor prestigio. Aquí nos ocupa su obra *Stereoscopic aerial view of Roden Crater at sunset ½ sun 1898 and Roden Crater box* (1986), que consta de dos fotografías del cráter en una vista aérea de casi un metro cada una y un inmenso estereoscopio a la altura de los ojos del espectador. Las fotografías están realizadas desde el avión que el mismo Turrell pilota. Su obra más querida nos la presenta en una excelente estereoscopia que nos hace estar cerca del lugar desde fuera, desde muy lejos, y nos invita a entrar para conseguir el mismo grado de espiritualidad que se consigue cuando se visita una de sus obras. Turrell te sitúa en lo más profundo de ti para cuestionarte mientras contemplas la luz. Siempre la luz.

Otro artista que también ha trabajado a partir de aparatos creados para fascinar es William Kentridge (1955). Es un artista sudafricano conocido por sus dibujos y películas de dibujos animados al carboncillo y su crítica al racismo. Su interés por los aparatos ópticos le ha llevado a realizar una película proyectada desde el techo sobre una mesa redonda y con un cilindro especular en medio donde se pueden ver las imágenes que proyecta alrededor anamórficamente. Con respecto a la estereoscopia ha realizado varios trabajos entre los que mencionaré *Underweysung der Messing (Instrucciones de la medida)* (2007), serie de seis fotogramados: *Melancolía*, *Memento mori*, *Bodegón*, *Un gato en el negocio de la carne*, *Étant Donnés* y *Dispensa*, en clara alusión a Durero, Picasso y Duchamp. Para el trabajo previo a la fotografía monta unos pequeños teatrillos con figuras en *papier maché*, textos sobre papeles arrugados a modo de cortinas y algunos utensilios culinarios que una vez ordenados a su gusto fotografía con dos cámaras. El recorrido visual por las estereoscopias hace que entremos en un mundo complejo lleno de citas, pero sencillo y profundo. Esta serie está motivada por un refrán de Ghana que tanto gusta a Kentridge. *Lo que ha de llegar ya ha llegado (o ya estaba aquí)*.

En 2017 realiza *Tummelplatz* (FIGS. 5 y 6), dos libros excelentemente producidos por Ivorypress y editados por Elena Ochoa. Cada libro contiene diez fotogramados con la técnica del gelatinobromuro. El proceso de trabajo es el mismo que la serie anterior pero sin teatrillo, con los objetos colocados directamente sobre una mesa. Un trabajo con una idea relacionada con el título, que era el término que Freud utilizaba para definir el espacio que hay entre el paciente y el analista.



FIG. 5. Estereoscopio para ver una de las fotografías estereoscópicas del libro de William Kentridge, *Tummelplatz*. William Kentridge © Ivorypress.

Al emplear medios antiguos con una presentación contemporánea, Kentridge se acerca a un mundo nuevo con historias reales que se entremezclan con historias ficticias para crear una nueva dimensión de significado, entre la realidad y la representación, y ayuda a ver las posibilidades de nuestra mediación del mundo a través de la fotografía y su presentación.

Joe Scanlan (1961) artista y profesor de artes visuales en el Centro Lewis para las Artes y director del Programa de Artes Visuales en la Universidad de Princeton, es autor de un libro de artista *Two Views. Herman Melville* (2004), en el que incluye las historias *Bartleby el escribiente* de Herman Melville y *Window Stunt*.

Scanlan plantea en estas piezas la imagen múltiple con la ayuda de la estereoscopia a través de la unión de dos historias paralelas, la correspondencia entre el artista y el editor y su proceso de publicación, y una serie de fotografías estereoscópicas que encontró en el extenso archivo de imágenes en Williams College, especialmente le interesó una imagen de Wall Street, de la misma época en que se escribió *Bartleby el escribiente*.

Desde otro lugar conceptual nos encontramos con el fotógrafo alemán Thomas Ruff (1958). Ruff es conocido por sus inmensos retratos en los que plantea la identidad y la autoría, temas constantes en su trabajo y que recuerdan a las fotos del carnet de identidad. En 1994 realiza *Otros retratos*, que parecen lo mismo que los anteriores, pero ahora los retratos están compuestos de diversos rasgos de archivo hasta formar un retrato parecido al de un sospechoso. Los realiza con la cámara policial Minolta Montage. Resultan fotos de personas que no existen y cuestionan de nuevo la identidad.

En 1996 realiza las fotografías estereoscópicas *Stereosphotos (Alpen II)* y *Stereosphotos (Ruhrgebiet I)* serie de fotografías anodinas de los Alpes y de la cuenca del Ruhr, vistas a través del estereoscopio de Wheatstone metido en una caja y protegido por un cristal desde el que se ve



FIG. 6. Elena Ochoa y William Kentridge observando *Tummelplatz*. © Pablo Gómez-Ogando, courtesy Ivorypress.

la obra. Acompañan a esta serie fotos de Brasil, Estados Unidos y Jerusalén. Ruff de nuevo nos plantea de una manera fría y distante lo que cuestionan las imágenes, tanto sean suyas o apropiadas, como en los anaglifos inmensos que hizo de fotos de la Nasa 3D *ma.rs 06* (2010), *ma.rs 08* (2013) y *ma.rs 09 II*, (2013). Cuando las contemplas en el lugar expositivo el efecto 3D hace su función elevando los cráteres y terrenos de Marte y te hace entrar en un juego de acercamiento ante algo que no podrás ver en el lugar real. Fotos que él toma de Internet, su cuarto oscuro nítidamente digital en el que elabora sus fotos encontradas. En este caso manipula las fotos, cambia el color rojo y las convierte en 3D.

Existen múltiples artistas contemporáneos que han realizado sus obras en la proximidad a la ciencia óptica, además de los que han trabajado con la estereoscopia y han sido el objeto de este estudio, un asunto que tal vez mereciera mayor atención expositiva y documental.

Referencias bibliográficas

- ALPERS, Svetlana (1983): *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*. Barcelona: Hermann Blume.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (1999): *William Kentridge*. Barcelona: MACBA.
- DALÍ, Salvador (1972): *Dix recettes d'immortalité*. París: Audouin-Descharnes.
- (1985): *50 secretos mágicos para pintar*. Barcelona: Luis de Caralt.
- DUCHAMP, Marcel (1987): *Manual of Instructions for Étant Donnés: 1^o La chute d'eau 2^o Le gaz d'éclairage...* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- (2012): *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Malaga: Miramar.
- KEMP, Martin (2000): *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal.
- MANNONI, Laurent, Werner Nekes, Marina Warner (2004): *Eyes, Lies and Illusions. The art of Deception*. London: South Bank Centre, London.

- PARCERISAS, Pilar (2013): *Marcel Duchamp. «Don't Forget»*. Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1993): *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- RUFF, Thomas (1995): *Andere portraits + 3D*. Ostfildern: Cantz.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (2004): *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Madrid: Alianza Forma.
- SCALAM, Joe (2003): *Two Views. Herman Melville*. Bruselas: Bartleby & Co.
- SCHARF, Aaron (1994): *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma.
- SCHMIDT, Eva (2009): ¿La obra de arte como aparato? Acerca del interés del arte posconceptual por los antiguos medios visuales. Bätzner, Nike. *Máquinas de mirar o cómo se originan las imágenes*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, pp. 135-160.
- TOMKINS, Calvin (1999): *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- TURRELL, James (2004): *La cueva de Platón*. Ana María Torres, Kosme de Barañano, Javier Seguí y Denis G. Pelli. *James Turrell*. Valencia: IVAM, Generalitat Valenciana.
- VUIBERT, H. (1912): *Les anaglyphes géométriques*. París: Librairie Vuibert.
- WING, Paul (1996): *Stereoscopes. The First One Hundred Years*. Nashua, New Hampshire: Transition Publishing.

PONENCIA DE CLAUSURA

La Casa Laurent y la fotografía estereoscópica

The Laurent Company and stereoscopic photography

Juan Antonio Fernández Rivero
María Teresa García Ballesteros

Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica

RESUMEN

El enorme interés que justificadamente despierta la figura de Jean Laurent y su obra fotográfica, no ya entre los fotohistoriadores sino también en quienes se interesan por las múltiples facetas de la vida cultural del siglo XIX en España, incluso en el público en general, se corresponde realmente con la gran cantidad de estudios de que ha sido objeto a lo largo de los últimos veinte años. Sin embargo quedaba aún un aspecto de su trabajo profesional pendiente de ser estudiado en profundidad: la fotografía estereoscópica. Un formato en el que realizó una parte muy importante de su producción, alrededor de un veinte por ciento de toda su obra, que en la ingente cantidad de las imágenes debidas a la Casa Laurent supone aproximadamente mil cuatrocientas imágenes, la mayor colección de fotografías estereoscópicas realizada en el diecinueve español.

Palabras clave: Jean Laurent, fotografía estereoscópica, historia de la fotografía - España.

ABSTRACT

The enormous interest that justifiably awakens the figure of Jean Laurent and his photographic work, not only among photohistorians but also in those who are interested in the many facets of cultural life of the nineteenth century in Spain, even in the general public, corresponds in reality to the large number of studies that he has been the subject of over the past twenty years. However, there was still one aspect of his professional work pending study in depth: stereoscopic photography. A format in which he made a very important part of his production, about twenty percent of all his work, which in the huge amount of images produced by the Laurent Company represents approximately one thousand four hundred images, the largest collection of stereoscopic photographs made in the nineteenth century in Spain.

Keywords: Jean Laurent, stereoscopic photography, History of photography – Spain.

Inicios de J. Laurent en la fotografía estereoscópica

Tras las referencias a la visión binocular realizadas en la antigüedad y el Renacimiento, no es hasta los estudios de Sir Charles Wheatstone en 1833 y 1838 cuando por fin se realiza el primer intento serio y exitoso de restitución artificial de la visión binocular en relieve. Esto se consigue a partir de dos imágenes tomadas de la escena real pero diferenciadas entre sí aproximadamente por la misma distancia que hay entre los dos ojos humanos. Estas dos imágenes pueden reconstruir en el cerebro humano una escena en relieve si se mira de forma adecuada. Al primer procedimiento de visualización ideado por Wheatstone, a base de espejos, siguió el de Sir David Brewster, que incluía un visor con dos lentes. Y a estos siguieron el sistema anaglifo y más modernamente el de luces polarizadas. Pero la base siempre es un par de imágenes obtenidas como hemos descrito antes, al que llamaremos par estereoscópico.

La fotografía aportó al medio estereoscópico la fidelidad requerida para su correcto funcionamiento, frente a las primeras imágenes usadas desde 1838, pero aun así la fotografía estereoscópica no conoció un cierto éxito hasta la Exposición Internacional de Londres en 1851. Además el soporte fotográfico de aquellos momentos, daguerrotipos y positivos a la sal a partir de calotipos, no eran los más adecuados para permitir un amplio desarrollo del fenómeno estereoscópico. Esta situación cambia radicalmente hacia mediados de la década de 1850, cuando se populariza el sistema de positivo a la albúmina a partir de negativos de colodión sobre vidrio, cuya exitosa combinación permitió una notable mejora en la calidad visual de los pares estereoscópicos al mismo tiempo que el abaratamiento de la fotografía comercial, más acusada en el pequeño formato, como el estereoscópico, que acabó convertido en un auténtico fenómeno social y en la primera gran masificación de la imagen fotográfica. Es entre los años 1856 y 1860 cuando se sientan las bases de la gran industria fotográfica



FIG. 1. «Madrid, San Antonio de la Florida». Primer modelo de tarjeta estereoscópica de J. Laurent, 1857/60 (Col. Fernández Rivero).



FIG. 2. Primeros anuncios de fotografías estereoscópicas de J. Laurent. A la izquierda en el *Diario de Avisos de Madrid* (1-10/1857) y a la derecha en *La Iberia* (4/10/1857).

estereoscópica que habría de imperar durante varias décadas, con las ciudades de Londres y París a la cabeza.

La estereoscopia llega a España en fechas tempranas. Ya desde 1856 y 1857 hay tiendas en las principales capitales que venden aparatos y vistas y también van surgiendo algunos fotógrafos locales que ofrecen el producto, ya sea en forma de retratos o de vistas del entorno. Pero serán las casas parisinas Gaudin y Ferrier las que dominen el mercado de vistas estereoscópicas en estos primeros años, que unidas a los fotógrafos Lamy y Andrieu, extenderán su primacía en nuestro país a todo lo largo de la década de 1860.

Es comprensible que Laurent, que se inicia en la fotografía en este contexto fotográfico, no pudiera sustraerse al influjo imperante de la fotografía estereoscópica, de manera que uno de sus primeros trabajos conocidos sea un reportaje estereoscópico de la Exposición de Agricultura celebrada en Madrid en octubre de 1857, trabajo del que hasta ahora solo teníamos constancia a través de anuncios de periódico (Fernández Rivero, 2004: 136). Por fortuna recientemente hemos encontrado una fotografía estereoscópica perteneciente a este reportaje, un ejemplar perfectamente fechado e identificado (FIG. 3)¹.

1 Esta pieza salió a subasta en 2017 o 2018, por lo que hemos podido conocer su imagen a través de Internet, pero desconocemos su actual paradero.

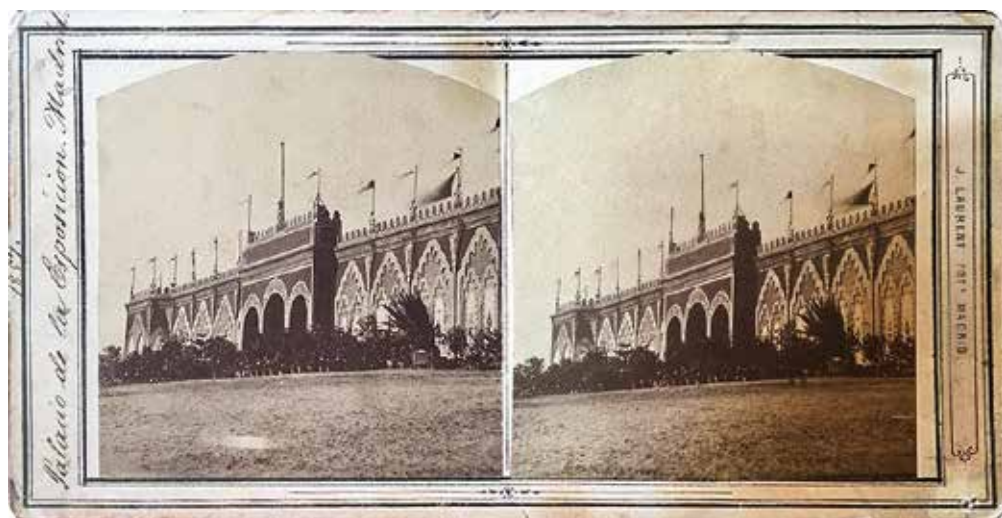


FIG. 3. «Palacio de la Exposición [de Agricultura], Madrid» 1857 (actualmente en paradero desconocido).

A partir de aquí Laurent no deja ya nunca de realizar tomas estereoscópicas junto a las de mayor formato, como era la costumbre entre los profesionales de la época. De esta primerísima etapa son aquellas cartulinas con formato idéntico al de la Exposición de Agricultura, es decir las que llevan en el anverso el nombre del autor tipografiado: «J. Laurent / Fot^o / Madrid» y el título manuscrito de la vista, casi siempre de Madrid. El dorso generalmente carece de datos aunque algunas llevan un número tipografiado. La cartulina es blanca y más delgada de lo habitual, como muchas de los primeros momentos de la fotografía estereoscópica. El par estereoscópico está formado por dos piezas en albúmina separadas y generalmente con los bordes superiores redondeados (FIG. 1). Laurent debió usar este formato durante muy poco tiempo pues no se conservan muchas piezas de estas características. En la exposición sobre Laurent celebrada en Madrid en 2018 pudo verse una cartulina estereoscópica con una vista de Madrid en la que se aprecia la azotea del estudio de Laurent, tomada desde algún edificio del otro lado de la calle (La España de Laurent, 2018: 253), es una curiosa pieza orlada en sus cuatro lados con una decoración vegetal, un detalle poco corriente en las estereoscopias de la época. Al no estar firmada no sabemos con seguridad si fue realizada por Laurent, pero la temática y la decoración descrita, tan particular, nos lleva a relacionarla con él y su anterior profesión dedicada a la fabricación y comercialización de papeles y cajas de lujo.

En 1861 publica su primer catálogo dedicado casi exclusivamente a retratos de personajes célebres en formato tarjeta, sobre las que ya se había desarrollado un coleccionismo que hizo furor entre la clases acomodadas, especialmente desde comienzos de 1860, y aunque no contenía estereoscopias, no debemos deducir que Laurent no las comercializara fuera de catálogo. Entretanto debió abandonar muy pronto el formato primigenio de la cartulina que hemos descrito y lo sustituye por otro más acorde con lo que se estaba haciendo ya en esos momentos y que consistió básicamente en cartulinas más gruesas, de diferentes colores (crema, ocre, amarillo y diferentes gamas de grises), título manuscrito al dorso y un sello seco en anverso de caligrafía manuscrita que decía: «J. Laurent Photo.» (FIG. 4). En cuanto al par estereoscópico, encontramos indistintamente tanto dos piezas cuadradas en albúmina como una sola pieza

rectangular conteniendo las dos fotografías (cuestión técnica sobre la que abundaremos más adelante). Este formato fue usado durante casi toda la década de 1860, sólo en 1869/70 modifica el sello seco por otro de caligrafía diferente en el que se lee: «J. Laurent» (FIG. 5) mientras que el color de las cartulinas va desde diferentes gamas de grises hasta tonos celestes y azulados, permaneciendo igual el resto de características.



FIG. 4. Cartulinas estereoscópicas de Laurent durante la década de 1860, todas ellas con el sello seco: «J. Laurent Photo.». Corrida de toros, Fuente de Cibeles en Madrid, Palacio del Congreso, Madrid y Castillo de San Servando y puente de Alcántara en Toledo (Col. Fernández Rivero).



FIG. 5. Los dos tipos de sellos secos usados por Laurent, el primero durante la década de 1860 y el segundo entre 1869/70 hasta 1870/71.

El catálogo de 1863

En 1863 publica su segundo catálogo, mucho más extenso que el primero, renumera los títulos, e incluye un apartado para fotografías estereoscópicas. Pero Laurent está apenas comenzando su andadura como fotógrafo y no tiene aún un conjunto apreciable de fotografías estereoscópicas que pudiera hacer frente a las colecciones de Ferrier y Gaudin que están inundando los mercados españoles. Por tanto para preparar esta nueva sección con un mínimo de decoro Laurent ha de hacerse con los derechos o las placas de otros fotógrafos o empresas fotográficas pues no posee en su catálogo más que imágenes de Madrid y alrededores, como Alcalá de Henares, los sitios reales (El Escorial, Aranjuez y La Granja) y Alicante, Alhama y Monasterio de Piedra que ha realizado con motivo de visitas puntuales. Para completar este exiguo panorama Laurent llega principalmente a un acuerdo con la casa *Ferrier père, fils et Soulier*, de París, que le proporciona sobre todo imágenes de las ciudades andaluzas imprescindibles en cualquier catálogo de vistas españolas, pero también, y extrañamente habría que decir, dada la cercanía a la capital, de Segovia, Toledo y Cuenca. Con estos lugares Laurent debió pensar que quedaba cubierto lo esencial de España, lo imprescindible, al menos de cara a un público extranjero. Recordemos que el primer fotógrafo viajero extranjero que viene a España a conformar un catálogo de vistas estereoscópicas, en 1856, Joseph Carpentier, hace solo las ciudades de Madrid, Toledo, Sevilla y Granada.

No sabemos nada del tipo de acuerdo que estableció con Ferrier pero sí que Laurent comercializó estas vistas durante la década de 1860 hasta que fue sustituyéndolas por las propias. Por su parte Ferrier y sus sucesores continuaron usando estas mismas imágenes. La cuestión es que, a diferencia de otro tipo de acuerdos, como el alcanzado por Ernest Lamy y José Spreafico (Fernández Rivero, 2011: 86-87), en el que cada uno utilizó placas diferentes de las mismas escenas, en el caso de Ferrier/Laurent se trata de fotografías idénticas, por tanto solo uno de los dos pudo quedarse con la placas originales, obviamente Ferrier, de manera que Laurent hubo de trabajar con algún tipo de copia, lo que se aprecia si comparamos el producto de uno y otro (FIG. 7). Ello no implica que las fotografías no pudieran ser tomadas por Laurent



FIG. 6 Portada del «Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent ...» Madrid, 1863. Primero en el que se incluyen fotografías estereoscópicas.



FIG. 7. A la izquierda estereoscopios en vidrio de la casa Ferrier père, fils et Soulier, editadas en París en 1858. A la derecha las mismas fotografías editadas en papel por J. Laurent. De arriba abajo: Torre de la mezquita de Córdoba, Catedral y puerto de Málaga y Museo de Pintura en Madrid (Col. Fernández Rivero).

pues la verdadera autoría de la colección de Ferrier no está aún plenamente identificada ya que, pese al documentado trabajo estereoscópico de Clifford en Segovia para Ferrier (Sougez, 1985: 232 y Fontanella, 1999: 69), no parece que el galés pudiera haber hecho todo su catálogo español, por lo que no debemos descartar la participación de Laurent máxime teniendo en cuenta el acuerdo al que nos estamos refiriendo. Pero el acuerdo con Ferrier no es suficiente, Laurent quiere incluir Barcelona (ciudad que Ferrier no incorporó hasta su segunda serie española realizada ya en 1863/64) para lo cual debió acudir a alguno de los fotógrafos allí establecidos (Franck?).

Pero lo más extraño del catálogo es el conjunto de imágenes de Tetuán que contiene, que son obra del malagueño Enrique Facio. La presencia de estas imágenes solo se explica por la gran conmoción que aquella fatídica guerra causó entre la población española y que a finales de 1862, cuando debió prepararse el catálogo, aún persistía. Ese mismo año, sin embargo, la plaza fue evacuada y el interés popular decayó rápidamente lo que se tradujo en muy pocas ventas, de manera que hoy no conocemos hasta el momento ninguna copia de época editada por Laurent de estas imágenes estereoscópicas. Conocemos sin embargo estas fotografías por el reportaje de Facio que se conserva en el Palacio Real, compuesto por imágenes monoscópicas y estereoscópicas, en el que los títulos de estas últimas se corresponden casi en su totalidad con los que aparecen en el catálogo de Laurent de 1863. Además, al menos una mitad del par estereoscópico de casi todas ellas se contiene en los álbumes muestrario de Laurent

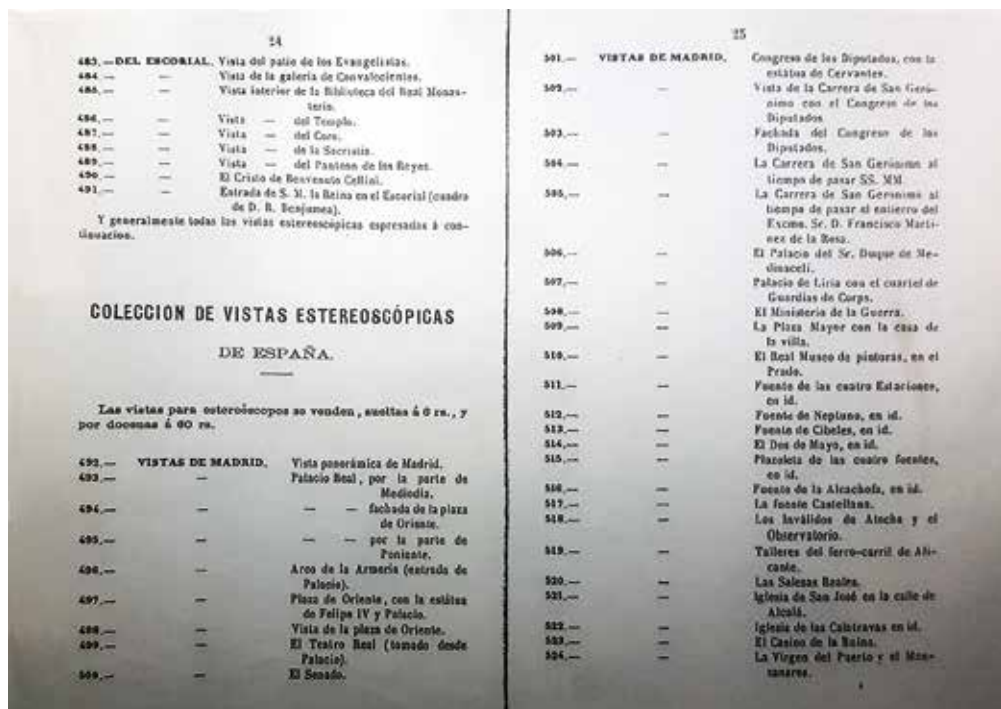


FIG. 8. Páginas 24 y 25 del catálogo de J. Laurent de 1863 en las que comienza su relación de fotografías estereoscópicas.



FIG. 9. Facio: «Tetuán, grupo de hebreos». De izquierda a derecha: Estereoscopia del autor conservada en el Palacio Real de Madrid; mitad de par estereoscópico incluido en el catálogo-mostrario de Laurent conservado en el Museo de Historia de Madrid; y fotografía en formato *carte de visite* conservada en la Colección Fernández Rivero.

conservados en el Museo de Historia de Madrid, del que hablaremos enseguida. Editada por Laurent conocemos tan solo una *carte de visite* en la que se retrata a un grupo de hebreos, realizada a partir de una de las placas estereoscópicas en cuyo anverso encontramos el nombre de nuestro fotógrafo (FIG. 9)

Pero veamos con detalle el catálogo estereoscópico de 1863, del que afortunadamente se conserva la práctica totalidad de sus imágenes (en forma de mitades estereoscópicas) en los



FIG. 10. Maniobras navales realizadas en Alicante en junio de 1862. Cuatro mitades de par estereoscópico que figuran en el catálogo-mostrario de Laurent conservado en el Museo de Historia de Madrid.

álbumes muestrarios de Laurent conservados en el Museo de Historia de Madrid². Tras los diversos apartados en los que Laurent clasifica el enorme conjunto de retratos de personajes célebres (más de 400), se abre un capítulo titulado: «Fotografías instantáneas de la Marina Española, hechas a bordo de varios buques». Se trata de 22 títulos de los que afirma que se venden en versión tarjeta y estereoscópica (a excepción de dos de ellas). En junio de 1862 se realizan en Alicante unas maniobras navales de la Armada española que se vieron realzadas por la visita de la reina. Laurent se esmera realizando un estupendo reportaje que entrañaba serias dificultades por la necesidad de retratar barcos en acción, siempre en movimiento. Y esto fue posible gracias a que la fotografía estereoscópica permitió la realización de las primeras llamadas «fotografías instantáneas», ya que su pequeño tamaño permitía la captación de imágenes a una velocidad menor que los tamaños de placas más grandes. Desgraciadamente son muy escasos los ejemplares que nos han llegado de estas magníficas fotografías, aunque conocemos algunas tanto en colecciones públicas como privadas³.

Tras este apartado y otro más pequeño en el que incluye vistas en tarjeta de El Escorial, aparece el capítulo titulado: «Vistas estereoscópicas de España» (FIG. 8). La distribución de los lugares fotografiados, autores y número de fotografías puede verse en los siguientes cuadros:

- 2 En el Museo de Historia de Madrid se conservan seis álbumes muestrarios de Laurent numerados del 1 al 7, faltando el 4, que contienen en total 4382 fotografías, casi en su totalidad en formato tarjeta (Nájera, 2005: 140-142).
- 3 Por ejemplo en los Álbumes Mustrario del Museo de Historia de Madrid se encuentran mitades estereoscópicas de este reportaje.



FIG.11. Mapa de España con las localizaciones de las fotografías estereoscópicas presentes en el catálogo de 1863. Los puntos rojos indican la mayor presencia de fotografías de Laurent, los azules señalan lugares con fotografías de Ferrier, Facio y el desconocido autor de las fotografías de Barcelona.

LUGARES	LAURENT	FERRIER / OTROS	Nº TOTAL
Alicante. Armada	20	0	20
Madrid	35	5	40
Alcalá de Henares	2	0	2
Aranjuez	9	0	9
Toledo	0	7	7
Escorial	6	0	6
La Granja	12	2	14
Segovia	0	7	7
Alhama de Aragón	3	0	3
Monasterio de Piedra	15	0	15
Cuenca	4	7	11
Alicante	7	0	7
Barcelona	0	5	5
Córdoba	1	8	9
Granada	10	21	31
Málaga	0	3	3
Ronda	0	6	6
Gibraltar	0	1	1
Sevilla	2	13	15
Tetuán	0	37	37
TOTALES	126	122	248

FIG. 12. Cuadro en el que figuran los lugares y el número de fotografías estereoscópicas presentes en el catálogo de 1863 distinguiendo las debidas a Laurent y las de otros fotógrafos.



FIG. 13. La mayoría de las imágenes de vistas y monumentos presentes en el catálogo-mostrario de Laurent son en realidad mitades estereoscópicas como podemos ver en esta comparación con cartulinas de época. El Escorial, patio del Alcázar de Toledo y fachada principal de El Escorial, (Museo de Historia de Madrid y Colección Fernández Rivero).

Como ya hemos visto Laurent ha de acudir a otros profesionales para completar su catálogo de manera que en el conjunto total de 248 fotografías estereoscópicas, solo la mitad parece ser de su propia autoría y el resto de la casa Ferrier, de Facio y algún otro (fotografías de Barcelona).

Afortunadamente disponemos de los estupendos catálogos-mostrarios de Laurent en el Museo de Historia de Madrid. La mayor parte de los que se conservan contienen sobre todo retratos en formato tarjeta, pero también varios cientos de vistas de ciudades y monumentos, la mayoría de las cuales provienen de placas estereoscópicas. Cuando estas pequeñas imágenes del muestrario son cuadradas parecen delatar con mayor claridad su condición de mitad de un par estereoscópico, pero con la ayuda de cartulinas estereoscópicas de la época hemos podido comprobar cómo en muchas ocasiones las imágenes que allí figuran con un formato de *carte de visite*, proceden también de placas estereoscópicas (FIG. 13). Este conjunto de imágenes

nos ha permitido reconstruir la práctica totalidad del catálogo estereoscópico de 1863, pero además nos está informando de la existencia de numerosas placas adicionales de la misma escena y también de imágenes que no figuran en ese catálogo.

No sabemos con exactitud cuándo fueron confeccionados estos muestrarios, ni tampoco si a medida que evolucionaba el catálogo se iban completando, o si se confeccionaron nuevos álbumes para acoger las novedades. En cualquier caso la presencia en el álbum de la conocida fotografía del Gobierno Provisional de 1869 marcaría la fecha tope más moderna, pero el conjunto de las fotografías estereoscópicas nos parece que en su mayor parte son anteriores a 1865/66.

Este conjunto de vistas y monumentos que aparecen en el muestrario es de un extraordinario valor, teniendo en cuenta que la mayoría de ellas ya no aparecerán en los sucesivos catálogos de Laurent y por tanto tuvieron un recorrido corto, con la consecuencia de que no son muchos los ejemplares llegados hasta nosotros y también porque se trata de imágenes de un periodo temprano para la historia de la fotografía española y de la propia historia del fotógrafo. El catálogo de 1863 pretendió ser el germen de un catálogo mucho más amplio que se iría extendiendo a lo largo del tiempo continuando la numeración y organización allí esbozada, pero hacia comienzos de la siguiente década el ingente número de fotografías acumuladas en todas las temáticas abarcadas por la Casa obligó a una reestructuración y reenumeración del catálogo, al tiempo que se «abandonaron» muchas de las placas antiguas.

El catálogo de 1879

Es sorprendente sin embargo que la fotografía estereoscópica no esté presente en los catálogos que la Casa edita posteriormente. Si examinamos los que fueron apareciendo después observamos que el catálogo de 1868 contiene una sección de «Vistas de España» que incluye 38 ciudades, y el de 1872 presenta una importante sección (parte 3ª) dedicada a «Vistas de España y de Portugal», es decir, fotografía topográfica pero sin oferta específica de estereoscopias. Es un periodo en el que continúa comercializándose el producto estereoscópico, aunque Laurent, que ya había abandonado el fondo de Facio e iba eliminando las de Ferrier, no tenía por tanto un conjunto amplio de fotografías estereoscópicas que ofrecer. Además, debemos tener en cuenta la situación del mercado fotográfico estereoscópico en la España de aquellos momentos, tal y como Laurent sin duda lo percibió: la oferta estaba realmente cubierta, podríamos decir de forma masiva, por el producto de los estereoscopistas franceses (*Una imagen de España*, 2011), que habían editado sus

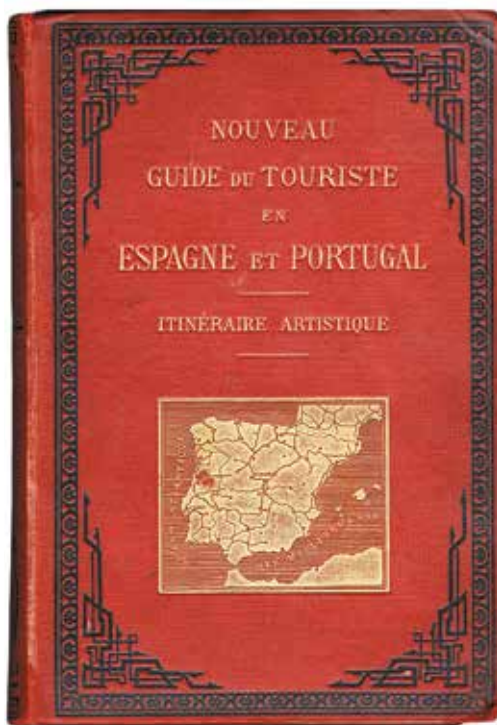


FIG. 14. Cubierta del libro de Alphonse Roswag: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itinéraire artistique*. Madrid: J. Laurent et Cie, 1879.

coleccionistas españolas, algunos con notable profusión. Comenzando por Joseph Carpentier que ya en 1857 puso a la venta un conjunto de unas 70 cartulinas, y continuando con Ferrier, cuya colección, publicada en 1858, contaba con 277 estereoscopias y los hermanos Gaudin que ese mismo año publican su colección de 400 vistas. Además Ernest Lamy, que lanza en 1864 un conjunto de 114 estereoscopias, y Jean Andrieu, que en 1868 completa su catálogo con 300 vistas de España.

Pero pasan los años y ya en 1879 la Casa Laurent edita el que sería su catálogo más importante, al menos en vida del fotógrafo. Las circunstancias han cambiado en el terreno estereoscópico, por un lado las vistas francesas llevaban mucho tiempo circulando y su mercado estaba ya muy agotado, y por otro el fondo estereoscópico de Laurent que se ha ido incrementando, junto con el resto de sus fotografías, a lo largo de estos 15 años ha alcanzado una gran importancia y Laurent considera llegado el momento de darle carta de naturaleza e incluirlo en su gran catálogo.

Las diferencias de este catálogo con respecto al catálogo de 1863 son notables: en primer lugar la numeración se renueva por completo, el tamaño grande (26 x 35 cm) se convierte en el producto estándar, cada fotografía tiene una referencia numérica y un título y junto a ellos se indica mediante asteriscos si además se ofrece en otros formatos. En segundo lugar, y para nosotros lo más importante, la oferta estereoscópica se dispara y en tercer lugar el fondo estereoscópico anterior se renueva casi en su totalidad. Veamos estos tres aspectos del catálogo:

Presentación en el catálogo

Diremos en primer lugar que el idioma en el que se edita el catálogo es el francés y que no hubo ninguna otra edición en castellano, lo cual debe interpretarse lógicamente como la confirmación de quiénes constituían sus principales clientes, que no eran otros que los extranjeros que visitaban España o el mercado internacional que Laurent cubría a través de sus delegaciones.

El catálogo de la Casa Laurent de 1879 tiene la pretensión de ser el principal documento que referencie toda la oferta fotográfica de la entidad: «todas» las imágenes en «todos» sus formatos. En sus páginas bajo el nombre de cada apartado van apareciendo los títulos descriptivos de las fotografías, precedidos de un número de referencia que puede ir, o no, acompañado de asteriscos, delante, detrás o a ambos lados. Para orientar al lector sobre la interpretación de las diferentes simbologías utilizadas, el catálogo hace constar en el punto 7.^o de sus notas preliminares y en todas las páginas, que:

La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte album.

Dejando aparte algunos productos colaterales (cuadernillos y otros...)⁴, la producción de la Casa se ofrecía básicamente en cuatro formatos: el formato grande, o tamaño álbum (por estar destinado a ser adheridos a los álbumes de viaje), que aquí denominan: «*grand format*», el estereoscópico, el formato *carte de visite* y el *cabinet*. Sin embargo en el catálogo además del formato grande y del estereoscópico solo se menciona el «*format carte album*». Una denominación que nos parece ambigua pues en estas fechas se vendían profusamente los dos

4 Cuadernillos entelados en pequeño formato que contenían cada uno de ellos 12 fotografías en albúmina de los lugares más turísticos, como Granada, Córdoba, El Escorial, Madrid... También se produjeron otros tamaños mayores y menores que el estándar, pero muy escasamente.

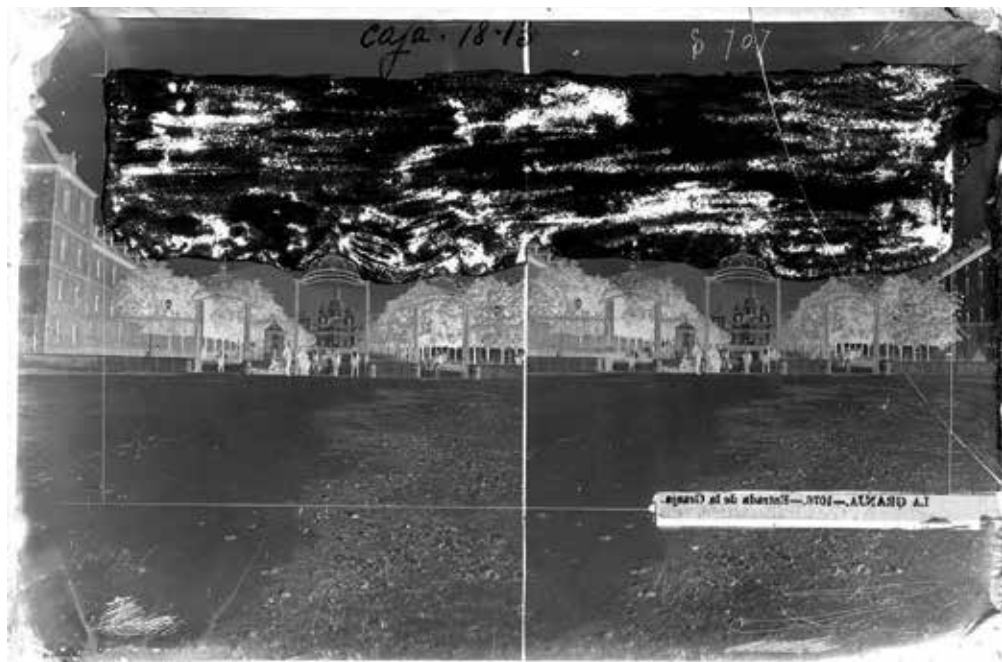


FIG. 15. Placa negativa correspondiente a la estereoscopia 1076 «Entrada de La Granja». En el borde superior puede leerse: «Caja 18-13» y «S 707», (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid).

formatos «menores»: *cartes de visite* y *cabinet* (también denominado «tarjeta americana»), ambos en todos los contenidos del fondo fotográfico: reproducción de pinturas, monumentos, tipos... Por ello en nuestra opinión quizás debamos entender que esta denominación se refería a los dos formatos.

Quiere esto decir que en el grueso del catálogo el formato estereoscópico aparece mezclado con el resto de los formatos ofertados, y se identifica gráficamente por un asterisco que precede al número de referencia. Como ejemplo podemos ver algunas fotografías del catálogo dedicadas a la catedral de Ávila:

56*	Vue générale
*57	Portail principal
58	Abside
1798	Porte latérale

Así la fotografía *58* podía adquirirse en todos los formatos: grande (tamaño álbum), estereoscopia y tarjetas. Mientras que la nº 1798 únicamente se editaba en gran formato, la 56* además en formato tarjeta y la *57 también en formato estereoscópico.

Pero la 3ª parte del «*Supplément à la Série C. Vues d'Espagne et de Portugal, pour l'estéréoscope seulement*», no precisa de estas anotaciones y enumera 77 de sus 81 estereoscopias con un número precedido de la letra S y el título correspondiente: Ej.: S 540, *Vue de l'Ebre*. Los cuatro títulos restantes presentan una variante en el identificador, ya que el número que las representa va precedido de la letra T: Ej.: T 175, *Tombeau de l'évêque de Séville D. Diego de Anaya*.



FIG. 16. Placa estereoscópica, positivada digitalmente, de la fotografía «Salamanca. T175. Sepulcro del obispo Anaya (Catedral Vieja)». En el margen lateral izquierdo puede leerse el mismo número que figura en la tira: «T175», (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid).

Es un detalle que podría no tener ninguna importancia si no fuese porque tiene una explicación que aprovecharemos para precisar detalles sobre la ordenación de los negativos estereoscópicos en el archivo de la Casa Laurent: En las placas originales conservadas en el archivo Ruiz Vernacci, que podemos consultar en el IPCE⁵, puede apreciarse la signatura en los bordes, en las zonas que no aparecerían en los positivos, que servía para su identificación y localización. La tipología de estas anotaciones va evolucionando, dependiendo seguramente de su antigüedad y procedencia. En algunas de ellas, quizás entre las más antiguas, hemos podido observar una anotación que hace referencia al número de caja en que se guardaba, por ejemplo la referencia nº *1076*, titulada: *Entrée de la Granja*, que contiene la anotación: «Caja 18-13», si bien, como sucede en este ejemplo, posteriormente podía añadirse una numeración más actualizada, en este caso el nº S 707 (FIG. 15).

Y es que hemos podido comprobar también en nuestra visita al IPCE, y siguiendo las explicaciones de su conservador Carlos Teixidor, que los negativos estereoscópicos de Laurent se almacenaban todos juntos en un armario, y que en cada uno de ellos consta una numeración correlativa precedida de la letra S. Cuando la cantidad de negativos excedió la capacidad de este primer contenedor, se destinó a este fin otro segundo armario y en los negativos de

5 Consultar el Catálogo de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos.



FIG. 17. Comparación de las dos imágenes editadas en los formatos álbum y estereoscópico de la fotografía nº 525: «Ferrocarril de Córdoba a Málaga. Tajos de Gaytán». Ambas demuestran haber sido tomadas desde el mismo punto de vista (Col. Fernández Rivero).

cristal allí depositados consta un número precedido de la letra T. Estas anotaciones, o firmas, hacían referencia al lugar donde se guardaban las placas, con independencia del número de catálogo que hemos descrito al principio y que era común a todos los formatos. Por ejemplo el par titulado «Vue des murailles de Ségovie», cuyo número en el catálogo de 1879 es el *1308, se presenta en el formato positivo con la inscripción: «SEGOVIA.- 1308.- Las Murallas». Mientras que en la placa estereoscópica negativa del IPCE tiene la anotación S 289 claramente visible en la parte superior. Por el contrario cuando examinamos el grupo ya descrito del catálogo: «...seulement pour l'estereoscope», el identificador numérico (Sxxx ó Txxx) coincide con el que aparece en la tarjeta positiva y con el utilizado en su negativo (FIG. 16).

El hecho de que el catálogo describa con un único título las imágenes de diferentes formatos pone en evidencia la similitud de estas fotografías. Y esto nos lleva a determinar también la forma de trabajar de la Casa a la hora de tomar las imágenes. Tal como hemos visto en otros fotógrafos precursores o coetáneos (Luis Leon Masson), las tomas se realizaban con cámaras distintas pero en la misma sesión, tanto la estereoscópica como la monoscópica de gran formato. Cuando comparamos estos dos formatos de un mismo título comprobamos cómo coinciden los puntos de vista (FIG. 17). Sólo en casos muy contados encontramos alguna diferencia, normalmente un leve desplazamiento de la cámara con objeto de mejorar el rendimiento de la visualización en tres dimensiones.

Número de estereoscopias

Otra gran novedad del nuevo catálogo es la oferta de fotografías estereoscópicas y el sorprendente número que alcanza: hasta 1076 imágenes diferentes. Esta cantidad cuadruplica con creces su oferta de 248 del catálogo de 1863. Porcentualmente supone que el 21% del catálogo total se oferta también en formato estereoscópico, y en algunos casos, como hemos visto,

sólo en esta modalidad. Pero si nos fijamos únicamente en la Serie C, que engloba la sección topográfica, el porcentaje aumenta hasta el 40% de todas sus «vistas».

Y es que el catálogo tiene una organización interna en forma de recorridos y regiones, así tenemos:

I^{RE}: *Région*. «D'Irun a Madrid» (ciudades vascas y castellanas en el itinerario hacia Madrid)

II^E: *Région*. «Madrid»

III^E: *Région*. «Environs de Madrid»

IV^E: *Région*. «Andalousie»

V^E: *Région*. «Littoral de la Méditerranée: Alicante, Elche, Murcie et Cartagène»

VI^E: *Région*. «Valence, Catalogne, Aragon et Navarre»

VII^E: *Région*. «La Rioja, Biscaye, Les Asturies et Castille»

VIII^E: *Région*. «Estrémadure»

Además de la dedicada a Portugal.

A su vez las fotografías están clasificadas en tres series: A) Obras de pintura y escultura, B) Obras de arte diversas, armas y objetos, y C) Monumentos, escenas populares y vistas de ciudades. En este primer bloque, que se complementa con algunos suplementos, se describen 895 fotografías en formato estereoscópico. Pero curiosamente en uno de estos anexos, concretamente en el «Supplément à la Série C», hay una parte titulada: «3.^o Vues d'Espagne et du Portugal, pour le stéréoscope seulement» que, como bien indica su título y ya mencionamos anteriormente, describe una serie de vistas que se ofrecen únicamente en formato estereoscópico. Son en total 81 títulos sobre veintidós ciudades de España y Portugal con dos pequeñas secciones dedicadas a «Marines» y «Courses de taureaux» respectivamente.

Por otro lado las estereoscopias están distribuidas con regularidad en todas las secciones de la «Serie C», intercaladas de manera equilibrada en su recorrido geográfico y esporádicamente tienen alguna presencia en la «Serie A» cuando se trata de la vista exterior de un museo incluso de una de sus salas. Asimismo aparecen de manera más o menos homogénea en todos los rangos numéricos del catálogo, desde el 1 hasta el 2112.

Renovación de las fotografías

La incorporación masiva de fotografía topográfica al fondo de Laurent se produce desde finales de la década de 1860 y durante la siguiente, de ahí que la Casa prepare un nuevo catálogo en 1879. Así en este catálogo se produce una gran renovación de las fotografías estereoscópicas, de hecho solo repite 12 de las que figuraron en el catálogo de 1863 (FIG. 18). En cuanto a las estereoscopias producidas entre 1863 y finales de década constituyen un interesante y desconocido conjunto pues la mayoría de ellas no se incorporan al nuevo catálogo y solo podemos conocerlas porque algunas figuran en el Museo de Historia de Madrid, el Archivo Ruiz Vernacci y en colecciones particulares, pero su correcta identificación resulta complicada⁶. A título de ejemplo ofrecemos un pequeño cuadro con algunos títulos que estarían en este conjunto (FIG. 19).

6 Existen muy pocas colecciones, públicas o privadas, con conjuntos apreciables de estereoscopias de Laurent para poder hacer las pertinentes comparaciones con los archivos del Museo de Historia de Madrid y Ruiz Vernacci que conducirían a establecer las dataciones de forma correcta.

Nº CATÁLOGO 1879	LUGAR	TÍTULO	Nº CATÁLOGO 1863
337	Madrid	Fuente de Cibeles en El Prado	513
339	Madrid	Fuente de Neptuno en El Prado	512
942	Madrid	Columna del dos de Mayo en El Prado	514
1038	Madrid	Iglesia de San Antonio de la Florida	527
1636	Monasterio de Piedra	Cascada o baño de Diana	558
1638	Monasterio de Piedra	Grua del artista	587
S820	Granada	Parte inferior de la Catedral	641
S825	Madrid	Arco de la Armería, entrada de palacio	496
S827	Granada	Parte superior de la Catedral	642
S828	Madrid	Plaza de las cuatro fuentes	515
S933	Madrid	Vista de la Carrera de San Gerónimo	502
S942	Madrid	Iglesia de San José	521

FIG. 18. Cuadro con las fotografías estereoscópicas presentes en el catálogo de 1863 que vuelven a aparecer en el de 1879.

Nº CATÁLOGO 1879	LUGAR	TÍTULO
9	Toledo	Alcázar. patio
42	Madrid	Sol
84	Burgos	Puerta
91	Burgos	Catedral Puerta e la Pellejería
98	Burgos	Vista desde el Castillo
197	Aranjuez	Puente sobre el Tajo
339	Madrid	Fuente de Neptuno
353	Málaga	Vista Puerto
425	Málaga	Vista Catedral
562	Toledo	Vista interior de San Juan de lo Reyes
567	Toledo	Claustro de San Juan de los Reyes

FIG. 19. Cuadro con ejemplos de estereoscopias del periodo 1863/1868 que fueron incorporadas al catálogo de 1879.

Pero hay también otra «renovación» a la que debemos aludir. En ocasiones hemos encontrado que la Casa renueva las vistas que considera anticuadas realizando una nueva toma. A veces se renumera con un «bis» pero en otras ocasiones simplemente se sustituye la placa por una nueva que conserva su misma numeración, quedando archivada o destruida la antigua. El motivo de estos cambios puede ser simplemente la necesidad de sustituir una placa por rotura o deterioro, por mejorar la perspectiva, o por modificaciones en los elementos fotografiados.

Los nuevos soportes

Por lo que respecta a los soportes ya indicamos los cambios experimentados entre los años 1869/71, con cartulinas virando hacia tonos azulados para quedar fijado definitivamente, hacia 1871/72, en un color azul intenso que sería el definitivo hasta final de siglo. Estas primeras



FIG. 20. Evolución del texto impreso que figura en el lateral izquierdo del último modelo de cartulinas de la casa Laurent (cartulina azul).

cartulinas azules tienen el par estereoscópico, de formato cuadrado, bien en dos piezas pegadas muy juntas o en una sola pieza a la albúmina (más adelante explicamos la causa) y en su margen izquierdo aparece una inscripción impresa que dice lo siguiente:

VUES, MUSÉES ET COSTUMES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL
 J. LAURENT, 39, Car.ª S. Gerónimo MADRID
 90 Rue Richelieu. PARIS

Al dorso, de color blanco, figura en texto manuscrito la descripción de la imagen (los hemos encontrado en varios idiomas). A partir de 1874, cuando Laurent forma la sociedad al morir su esposa, se modifica el texto impreso del margen para quedar la denominación social en «J. LAURENT & Cie», al tiempo que se añade en el par izquierdo la tireta habitual de los negativos de Laurent: *Localidad.- Número.- Descripción*, y desaparece el texto manuscrito del dorso (Fernández Rivero, 2004: 145-146). Otra modificación que se produce en el texto lateral es el relativo al domicilio de París. Primero estuvo en Richelieu 27 (a partir de 1867/68), dirección que nunca figuró en las cartulinas porque en esa época llevaban solo un sello seco con el nombre de Laurent. En 1871 pasó a Richelieu 90, que es el que figura en las primeras cartulinas azules, y a partir de 1881 pasa a Drouot 7 (Díaz Francés, 2017: 79-80), modificándose el dato en las cartulinas (FIG. 20). Estos datos sirven de ayuda para datar la fecha en la que se confeccionaron las cartulinas, incluso para estudiar la mayor o menor presencia de estas en el mercado en un momento u otro. En ese sentido, las cartulinas de nuestra propia colección parecen indicar una mayor producción del periodo 1871-1881 (Richelieu 90) frente a las posteriores a esa fecha (Drouot 7), en la relación del 55% para las primeras y el 44% para las segundas.

Pero si bien el catálogo de 1879, como ya hemos indicado, se publicó en francés, los títulos en las tirjetas de las cartulinas estereoscópicas que hemos podido observar están redactados en castellano, en una versión libre del título del catálogo que no siempre coincide en todos sus elementos.

Algunos ejemplos (a la izquierda título en el catálogo, a la derecha en la tira estereoscópica):

TOLÈDE

*1.- <i>Vue de Tolède en entrant en ville</i>	Toledo.-1.- Entrada de Toledo
*7 bis.- <i>L'hôpital de Santa Cruz</i>	Toledo.-7 bis.- El hospital de Santa Cruz
*9.- <i>La cour, côté de l'escalier</i>	Toledo.-9.- Patio del Alcázar
14.- <i>Cloître de Saint Jean des Rois Côté gauche, en entrant</i>	Toledo.-14.- Claustro de San Juan de los Reyes

Así pues el Catálogo de 1879 es la confirmación de que lejos de haber abandonado la producción estereoscópica, Laurent ha trabajado este formato conjuntamente con el resto de sus tomas durante los años de su mayor actividad y que decide incluirlo en un catálogo precisamente cuando la oferta de los estereoscopistas franceses ha comenzado a decaer.

Catálogo de 1893-1996, herederos de Laurent

El catálogo que la Casa Laurent edita en estos años de la década de 1890 no se publica en un tomo como el anterior sino en cuadernillos independientes que van apareciendo de 1893 a 1896⁷, dedicado cada uno a una de las regiones geográficas en que Laurent clasificó España. La Casa continuó ampliando su catálogo al menos durante los primeros años de la década de 1880 lo que le obligó a reestructurar su organización respecto a la de 1879, quedando las regiones de la siguiente manera:

I^{re}. *Région*. Norte y noroeste de España, añadiendo a la antigua ruta de Irún a Madrid del catálogo de 1879 las zonas cantábricas, gallegas y leonesas (algunas de las cuales estaban en la región VII^e anterior), e incorporando Segovia y La Granja que antes estaba en la III^e.

II^{re}. *Région*. Madrid y sus alrededores. Aquí se añaden ahora los lugares que figuraban en el anterior en la III^e región, excepto Toledo que permanece en la III^e y Segovia y La Granja que pasan a la I^{re}.

III^{re}. *Région*. Zona central, incluyendo Aranjuez, Toledo y Ciudad Real, Extremadura y Portugal.

IV^{re}. *Région*. Andalucía, que permanece igual que en el catálogo de 1879.

V^{re}. *Région*. Este y nordeste. Aquí se incluyen las antiguas regiones V^e y VI^e del anterior catálogo, es decir las zonas de Murcia, Valencia, Cataluña, Aragón, Rioja y Navarra.

La sorpresa surge cuando al examinar los cuadernillos sólo hemos encontrado los asteriscos que indican la existencia de fotografía estereoscópica en las Regiones IV^e (Andalucía) y V^e (Este y Nordeste), es decir se ofrecen estereoscopias para estas regiones y no para el resto. Quedan casi excluidos por tanto lugares tan importantes como las ciudades de Madrid, Burgos, Toledo, Sitios Reales... etc., etc., ya que en todos ellos solo se encuentra un escasísimo número de estereoscopias precedidas de la letra «S», apenas trece. En conjunto la oferta de estereoscopias es de 520, de ellas 100 de nueva incorporación.

7 En nuestra colección disponemos de una edición de 1896 de las regiones I a IV y de una edición de 1893 para la región V. En todos ellos hay un sello de caucho en la portada de J. Lacoste como sucesor de Laurent que incluye la fecha de 19 de noviembre de 1902.



FIG. 21. Cuadernillos de 1893 y 1896 con el catálogo de la Casa Laurent dividido por Regiones. (Col. Fernández Rivero).

Sin embargo sabemos que su producción en gran formato para todas las regiones españolas no se detuvo, ya que el número más alto que identifica una de las fotografías ofertadas en este catálogo de 1893/96 se acerca al 3000, mientras que en el catálogo de 1879 está entre el 2114 y el 2119⁸. Existen por tanto en estas últimas fechas de la producción de la Casa Laurent aproximadamente 880 nuevas fotografías, si bien la mayor parte no cuentan con su correspondiente formato estereoscópico. Este hecho hay que entenderlo dentro de la precaria situación por la que atravesaba la Casa Laurent en estos momentos, quizá sólo hicieron el esfuerzo de ofertar estereoscopias para aquellas regiones en las que tenían una mayor seguridad de venta.

La toma de fotografías estereoscópicas y su manufactura en la Casa Laurent

Para realizar la toma de un par estereoscópico basta con realizar dos tomas sucesivas con una misma cámara, una tras otra, cuidando de desplazar horizontalmente la cámara unos centímetros de forma paralela al plano de la escena fotográfica, y siempre que el objeto fotografiado no cambie de posición. De forma estándar esta distancia es la misma que la interpupilar del ojo humano, es decir unos 65 mm, pero si el motivo a fotografiar está muy alejado, esta distancia debe incrementarse para acentuar el efecto tridimensional, pudiendo llegar a ser hasta de 50 cms, un metro o más. En cambio si se amplía mucho la distancia entre las tomas para un motivo cercano, por ejemplo en un retrato, se distorsiona el resultado final y estaríamos ante una hiperestereoscopia.

De esta forma cuando se inicia la fotografía estereoscópica comercial, décadas de 1850 y 1860, bastaba con una sola cámara para producir el par estereoscópico. Se podía cambiar

8 La n° 2113 de Ronda figura en ese catálogo y la 2120, de Málaga ya no aparece hasta el catálogo de 1893/96.

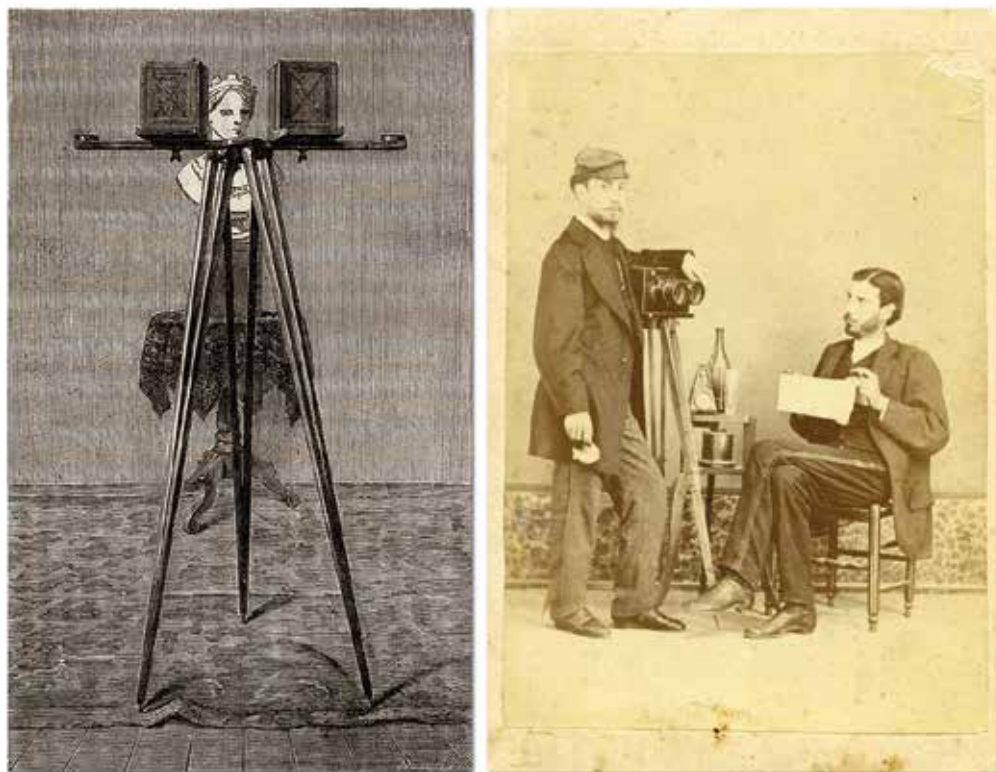


FIG. 22. A la izquierda trípode con dos cámaras preparado para una toma estereoscópica. A la derecha fotografía en formato carte de visite en la que podemos ver a un fotógrafo con una cámara estereoscópica en la década de 1860 (Col. Fernández Rivero).

la placa entre toma y toma, o más cómodamente impresionar solo la mitad de la placa y desplazarla para la siguiente toma, esto se lograba mediante un soporte deslizante por el que se podía trasladar el portaplacas. Otra modalidad consistía en mover el objetivo lateralmente en lugar del portaplacas. De esta manera se obtenía cada par estereoscópico en una sola placa, generalmente de 13 x 18 cm. Pero el mayor inconveniente de este sistema es que por muy rápido que se efectuaran los cambios necesarios entre las tomas, si había sujetos en movimiento salían en posiciones diferentes en cada placa con lo que el efecto estereoscópico quedaba parcialmente distorsionado. Un problema mitigado por el hecho de que la mayoría de los fotógrafos comerciales estaban interesados en la fotografía monumental, prefiriendo los paisajes limpios de transeúntes o carruajes, por lo que alargaban el tiempo de exposición haciendo así desaparecer los objetos en movimiento.

Para evitar estos problemas pronto se desarrolló una cámara con dos objetivos, susceptibles de ser disparados simultáneamente de manera que en la misma placa quedaba impresionado el par estereoscópico completo, captando correctamente los elementos en movimiento. Entre los ejemplares de Laurent encontramos estereoscopias realizadas mediante los dos procedimientos a todo lo largo de su trayectoria, lo que en principio pudiera resultar llamativo porque lo lógico sería pensar que la Casa Laurent dispondría de la última tecnología, incluyendo cámaras estereoscópicas de doble objetivo. Sin embargo es posible dar varias



FIG. 23. «San Sebastián, 1552. Entrada en el puerto». La diferente posición de los personajes situados en el centro delatan que la fotografía estereoscópica ha sido tomada en dos tiempos diferentes (Col. Fernández Rivero).



FIG. 24. Cascada Iris en el Monasterio de Piedra. Placa negativa positivada digitalmente. La fotografía ha sido tomada de forma tradicional, es decir sin intercambiar los pares durante la toma, por ello la tiritita con el título ha sido colocada a la derecha, pues tras el positivado esa parte debía ir pegada en el lado izquierdo y la otra en el derecho, de lo contrario no se produce la fusión estereoscópica (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).



FIG. 25. «Madrid. 337. Fuente de Cibele». Placa negativa positivada digitalmente. Fotografía tomada invirtiendo los pares durante la toma, de esta forma cada mitad estereoscópica queda en su sitio correcto tras el positivado, de ahí que la tireta con el título haya sido colocada a la izquierda (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).

explicaciones que justifiquen el uso de cámaras de un solo objetivo para realizar la técnica, por ejemplo que en muchas ocasiones las fotografías se encargaban a fotógrafos ajenos a La Casa que podían no disponer de cámaras de objetivo doble. Pero tenemos también otra explicación más técnica relacionada con el procedimiento de manufacturación de las cartulinas estereoscópicas:

Como en cualquier negativo la placa estereoscópica ofrecía una imagen invertida de izquierda a derecha, como en un espejo. En el caso de placas monoscópicas bastaría con darles la vuelta a la hora de positivarlas para que nos quedasen de forma correcta, tal como nuestros ojos verían la realidad, pero en una placa con un par estereoscópico la acción de darle la vuelta a la placa tiene el efecto adicional de cambiar el orden en el que debe aparecer cada par estereoscópico, es decir que la imagen que tomó el objetivo situado a la derecha de la escena queda ahora en la parte izquierda de la placa y viceversa, con lo cual no se produciría el efecto de fusión tridimensional al ser visualizado el par. La solución pasa por recolocar cada uno de los pares en su posición original, lo que se hacía una vez obtenido el positivo en albúmina, mediante contacto con la placa y aplicación de luz, recortando cada uno de los pares e intercambiándolos de izquierda a derecha para adherirlos en el orden correcto a la cartulina (FIG. 24).

Un proceso complicado que al incrementar el número de pasos en los talleres para manufacturar las cartulinas estereoscópicas se prestaba a errores por parte del operario, como de hecho se observa en muchas piezas de la época que al mirarlas con el estereoscopio devuelven una extraña mezcla de relieves y profundidades, efecto llamado pseudoestéreo. Para



FIG. 26. A la izquierda podemos comprobar cómo cada mitad del par estereoscópico es una pieza de albúmina que ha sido pegada a la cartulina junto a la otra, lo que delata que la toma original fue realizada sin intercambio del par y por tanto el cambio ha de producirse en el positivo. A la derecha sin embargo tenemos una sola pieza de albúmina que ya contiene el par en su posición correcta, pues el intercambio se realizó durante la toma y por tanto queda reflejado en la propia placa. Vista de Toledo y viaducto de Gaytán en el ferrocarril de Córdoba a Málaga, (Col. Fernández Rivero).

simplificar todo el proceso se puede cambiar el orden en el que se realiza la toma de la fotografía, impresionando el par derecho en la parte izquierda de la placa y viceversa, de esta forma obtenemos una placa negativa que al darle la vuelta para positivarla, proporciona un positivo en una única pieza, ya que no precisa el recorte de cada par y puede ser adherida sin problemas ni errores en la cartulina correspondiente (FIG. 25).

Estas dos formas de proceder a la hora de la toma y la fabricación de una tarjeta estereoscópica son fácilmente apreciables si miramos con atención las cartulinas y observamos si estamos ante dos piezas de albúmina diferentes, más o menos separadas, o si se trata de una sola pieza que contiene ya el par estereoscópico completo. No cabe duda de que esta segunda forma simplificaba bastante la manufactura de las cartulinas y evitaba errores, aunque fuera a costa de mantener en cada par alguna diferencia si la escena contuviese objetos en movimiento. El caso es que la Casa Laurent mantuvo durante toda su trayectoria las dos formas de proceder en la elaboración de sus productos estereoscópicos (FIG. 26).

La elaboración de tarjetas *cartes de visite* y *cabinet*

Otro de los usos que se le daba a las placas estereoscópicas era la obtención de fotografías en formato tarjeta (*carte de visite*), simplemente recortando a las medidas adecuadas uno de los pares obtenidos por contacto⁹. Como ya hemos explicado, el catálogo de 1879 distinguía a base de asteriscos la disponibilidad de cada una de las referencias en los diferentes formatos. La pregunta que nos surge enseguida es si todos los ejemplares ofrecidos en formato tarjeta provenían de las placas estereoscópicas. Examinando el catálogo encontramos muchas referencias con un asterisco a la derecha del número, lo que quiere decir que se ofrecían en formato tarjeta pero no en estereoscopia, por tanto es evidente que no todas procedían de la placa estereoscópica.

Al examinar los negativos de la Casa Laurent en los fondos del Archivo Ruiz Vernacci en el IPCE no hemos encontrado una sola placa en tamaño tarjeta (ni en formato *carte de visite* ni en *cabinet*), por tanto podemos deducir que no se tomaron fotografías directamente en estos formatos, de manera que las no procedentes de placas estereoscópicas debieron ser producidas

⁹ Como curiosidad señalaremos que en alguna ocasión hemos encontrado *cartes de visite* diferentes procedentes cada una de ellas de una de las mitades del mismo par estereoscópico. Por ejemplo la del interior del patio del Alcázar de Toledo (rfa. VN-17229 en la Fototeca del archivo Ruiz Vernacci).



FIG. 27. Burgos, puerta del Hospital del Rey. Placa negativa de 18 x 24 cm con dos imágenes iguales en la que podemos ver la referencia: «L721» (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).

a partir de su correspondiente fotografía en gran formato. Una pista para comprender cómo se realizaba este proceso nos la ofrecen la multitud de placas en formato 18 x 24 que se conservan en el Ruiz Vernacci conteniendo dos o cuatro imágenes iguales reducidas del formato grande estándar (Magariños, 2014: 69). Estas placas son las que pudieron servir para la confección de los formatos *carte de visite* y *cabinet*. Las placas con la imagen cuadruplicada están identificadas con un número precedido de la letra «L» que en las de imagen duplicada se convierte en una letra «D» y su número correspondiente. Midiendo una muestra de cartas de visite y cabinet de nuestra colección hemos concluido los siguientes tamaños estándar para la pieza de albúmina de cada uno de estos formatos (con oscilaciones de unos pocos milímetros en todos los casos):

Cartes de visite – 90 x 55 mm

Cabinet – 135 x 95 mm

Estas medidas las hemos comparado con las resultantes de cada una de las imágenes de las placas de 18 x 24 comprobando que las imágenes cuadruplicadas sirven perfectamente para la confección por contacto de cartas de visite, recortando un poco por los laterales de cada imagen, y también para los libritos entelados, en este caso casi sin recortar nada pues son más anchos pero de la misma altura que las cartas de visite. En cuanto a las placas con imágenes duplicadas cuadran perfectamente con las dimensiones de las tarjetas cabinet.



FIG. 28. Carboneros de Córdoba. Placa negativa de 18 x 24 cm con cuatro imágenes iguales en la que podemos ver la referencia: «D105» (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).

Conclusiones

El examen de los catálogos determina la oferta más oficializada de la Casa Laurent, por lo que cabría suponer la disponibilidad casi inmediata de los ejemplares ofertados a partir de la demanda de la clientela. Sin embargo estimamos que la oferta era superior, ya que hemos encontrado ejemplares de diferentes épocas que no figuran en los catálogos que conocemos. A continuación ofrecemos un cuadro con el número total estimado de la oferta estereoscópica de la Casa Laurent en los diferentes periodos, y que arroja aproximadamente unos 1.400 títulos (FIG. 29).

PERIODOS	CATALOGADAS	SIN CATALOGAR
1857/1865		100
1857/1863	126	
1864/1879	1038	
1880/1886	106	100
TOTAL	1164	200

FIG. 29. Cuadro con una estimación de la producción total de estereoscopias de la Casa Laurent.

Un dato que queremos destacar es el notable número de estereoscopias que hemos encontrado fuera de catálogo, tanto entre las primitivas como en sus últimos números, editados a partir de 1880. Pero lo que más llama la atención es el gran número de títulos en el conjunto del fondo de la Casa en comparación con la circulación real de estas piezas en el mercado, que no fue nunca muy alto, sobre todo en comparación con el resto de las fotografías de tamaño álbum que llegó a vender: durante las primeras décadas (1850/70) la producción y circulación fue muy escasa, debido en parte a su pequeña oferta pero sobre todo a la inundación del mercado por los estereoscopistas franceses. Así se explica la ausencia de este formato en los catálogos de 1868 y 1872; Laurent prefirió mantenerse al margen, en una posición discreta pero trabajando su fondo estereoscópico con perseverancia. Este trabajo le permitiría en 1879 lanzar una gran oferta para todo el país cuando ya la de los estereoscopistas internacionales había cesado. Sin embargo a lo largo de las décadas de 1870 y 1880, a pesar de que su catálogo se incrementó notablemente, la circulación no llegó a aumentar demasiado, ya que el interés por la estereoscopia había decaído.

Nuestra propia experiencia como coleccionistas, desarrollada a lo largo de treinta años y siempre con una especial atención a la fotografía estereoscópica, confirma esta apreciación, ya que en todo este tiempo hemos logrado reunir alrededor del 80% de los ejemplares catalogados por los estereoscopistas franceses de las décadas de 1850 y 1860, mientras que para el caso de Laurent no llegamos al 20%.

Pero sobre todo queremos destacar el notable papel que globalmente Laurent concedió a la estereoscopia, un formato que nunca dejó de estar presente en su producción. Cuando se observa el conjunto de su catálogo se aprecia cómo las fotografías estereoscópicas aparecen en relación con aquellos elementos más destacados de cada lugar, y eligiendo aquellas perspectivas que podían potenciar el efecto de una visión en tres dimensiones... En general con un importante 20% de toda su producción. Este conjunto supone la mayor colección de fotografía estereoscópica realizada por cualquier fotógrafo o editor en la España del XIX.

Bibliografía

- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2017): *Laurent 1816-1886 Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Cultura. ISBN 978-8481816433.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2011): «Los fotógrafos Lamy y Andrieu», en *Una imagen de España: Fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*, Piñar Samos, Javier (Coord.). Madrid: Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura. ISBN 978-84-9844-342-4.
- (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Editorial Miramar. ISBN 978-84-932094-5-2.
- FONTANELLA, Lee (1999): *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso. ISBN 978-8495241061.
- FUENTES DE CÍA, Ángel (1999): «Notas sobre la fotografía estereoscópica», en: *Los Hermanos Faci. Fotografías*. Varios Autores. Diputación Provincial de Zaragoza. (Consultado en diciembre 2019). Disponible en: <http://www.angelfuentes.es/PDF/Estereoscopica.pdf>
- La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*, 2018. Madrid: Ministerio de Cultura. ISBN 978-84-8181-722-5.
- MAGARIÑOS LAGUÍA, Carlos (2014): *Toledo en las fotografías de J. Laurent*. (Consultado en diciembre 2019). Disponible en: <http://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/03/toledo-en-las-fotografias-de-juan-laurent.pdf>
- NÁJERA COLINO, Purificación (2005): «Los álbumes muestrario de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid», en: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, t. I. Madrid: Museo Municipal de Madrid. ISBN 9788478125913.
- PIÑAR SAMOS, Javier (Coord.) (2011): *Una Imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*, Madrid: Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura. ISBN 978-84-9844-342-4.
- ROSWAG, A. (1879): *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itineraire artistique*. Madrid: J. Laurent et Cie. (Consultado en marzo 2019). Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000000199&page=1>
- SOUGEZ, Marie-Loup (1985): *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra. ISBN 9788437627373.

Archivos consultados

Archivo Ruiz Vernacci en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca.html>

Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica. <https://cfrivero.blog/> y <http://www.cfrivero.com/>

Museo de Historia de Madrid. Ayuntamiento de Madrid. <http://reddigital.munimadrid.es/museos/rdcme/pages/SimpleSearch?Museo=MHM>

Varia sobre Historia de la Fotografía (no estereoscópica)
Varia on History of Photography (non stereoscopic)

.....

Representación social de las monarquías europeas en la colección de *cartes de visite* de Guillermo de Osma

Social representation of the European monarchies in the collection *cartes de visite* by Guillermo de Osma

María Olivera Zaldúa
Antonia Salvador Benítez
Juan Miguel Sánchez Vigil

Grupo de investigación Fotodoc. Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM

RESUMEN

Las *cartes de visite*, presentadas en 1854 por André Adolphe Eugène Disdéri, democratizaron la imagen de los personajes populares, dando a conocer el rostro de aristócratas, nobles, reyes, intelectuales y artistas de la sociedad decimonónica. En muy poco tiempo pasaron a ser también objeto de intercambio y de coleccionismo. Uno de los coleccionistas en España fue el conde de Valencia de Don Juan, Guillermo de Osma, cuyos álbumes conforman un corpus documental de gran interés. Son objeto de estudio en este trabajo los retratos relacionados con las monarquías europeas, que consideramos de gran interés para la historia de la fotografía, y que suman 24 piezas excepcionales, en su mayoría sin montar y pegadas en el álbum titulado «Retratos de familia y otros» (1860-1875). Los objetivos son los siguientes: identificar a los personajes, conocer los autores de las fotografías, contextualizarlos en su momento histórico y analizar los contenidos de las imágenes desde el punto de vista documental.

Palabras clave: Tarjetas de visita, monarquía, aristocracia, álbum, coleccionismo, conde de Valencia de Don Juan

ABSTRACT

The *cartes de visite*, presented in 1854 by André Adolphe Eugène Disdéri, democratized the image of the popular characters, making known the face of aristocrats, nobles, kings, intellectuals and artists of nineteenth-century society. In a very short time they also became objects of exchange and collecting. One of the collectors in Spain was the count of Valencia of Don Juan, Guillermo de Osma, whose albums make up a documentary corpus of great interest. The portraits related to European monarchies, which we consider of great interest for the history of photography, and which add up to 24 exceptional pieces, are mostly unmounted and pasted in the album entitled «Family portraits and others» (1860-1875). The objectives are the following: identify the characters, meet the authors of the photographs, contextualize them in their historical moment and analyze the contents of the images from the documentary point of view.

Keywords: Carte de visite, monarchy, aristocracy, album, collecting, count of Valencia de Don Juan

El fondo fotográfico del Instituto de Valencia de Don Juan

Las *cartes de visite*, presentadas en 1854 por André Adolphe Eugène Disdéri, democratizaron la imagen de los personajes populares, dando a conocer el rostro de aristócratas, nobles, reyes, intelectuales y artistas de la sociedad decimonónica. En muy poco tiempo pasaron a ser también objeto de intercambio y de coleccionismo. Uno de los coleccionistas en España fue el conde de Valencia de Don Juan, Guillermo de Osma, cuyos álbumes conforman un corpus documental de gran interés.

El Instituto de Valencia de Don Juan, centro de investigación por su colección de obras de arte, fue fundado en 1916 por el matrimonio Guillermo Joaquín de Osma, diplomático y gran coleccionista, y Adela Crooke Guzmán, pintora y aficionada amateur a la fotografía (Sánchez Vigil, 2019). Situado en la calle Fortuny de Madrid y diseñado por Enrique Fort Guyenet entre 1888 y 1893, es un museo ejemplo de coleccionismo iniciado por el conde de Valencia de Don Juan –Juan Bautista Crooke Navarrot– que conserva más de 8000 piezas de cerámicas hispano-árabes, porcelanas, armas, fotografías y más de 40 000 documentos desde el siglo XV hasta el XIX.

Guillermo y Adela, grandes apasionados a la fotografía, adquirieron y generaron un importante fondo fotográfico cuantificado en más de 47 000 imágenes por el grupo de investigación Fotodoc de la Universidad Complutense de Madrid que viene trabajando en su recuperación, digitalización y difusión desde 2015. Con objeto de facilitar el estudio y tratamiento del fondo se han establecido quince grandes bloques o grupos de documentos:

- 1 *Daguerrotipos y ambrotipos*. Conjunto de 18 piezas de la familia Crooke y Osma, firmados por Mathew B. Brady o Kilburn, entre otros.
- 2 *Álbumes del siglo XIX*. Grupo de 15 álbumes de varios formatos con más de 2200 vistas, de retratos de familia, amigos y aristocracia del siglo XIX.
- 3 *Albúminas del siglo XIX*. 1200 fotografías sobre arquitectura, monumentos, pintura, armería, etc., del fotógrafo Jean Laurent y sucesores, a las que hay que sumar cerca de 900 piezas de otros autores, entre ellos, Alinari.
- 4 *Fotografías sueltas*. Más de 1900 positivos de fotografías de Guillermo de Osma, Adela Crooke, caballos y perros, personalidades, imágenes de la construcción del Instituto y reproducciones de obras de arte firmadas por grandes fotógrafos del siglo XIX.
- 5 *Negativos de Adela Crooke*. 276 negativos de la marca Jumelle realizados por Adela Crooke sobre la vida social de los fundadores, actos oficiales y vistas del Instituto del Valencia de Don Juan.
- 6 *Cajas verdes*. Conjunto de 50 archivadores localizados con documentación diversa sobre las piezas del museo documentadas con fotografías.
- 7 *Retratos en salas*. Grupo de fotografías, enmarcadas y expuestas en la biblioteca del Instituto y en el despacho de Guillermo de Osma, de familiares y amigos, firmadas por Franzen, Kaulak y Debás, entre otros autores.
- 8 *Placas Manuel Gómez Moreno*. Grupo documental de más de 5000 piezas, tanto negativos en soporte plástico y vidrio como copias en papel realizadas por el arqueólogo y arabista Manuel Gómez Moreno –director del Instituto entre 1925 y 1955– para el estudio y documentación de las piezas que conserva el museo.
- 9 *Originales de Adela Crooke*. Más de 600 piezas, negativos y positivos realizados por Adela sobre familia, amigos, viajes y salas del propio Instituto.

- 10 *Inventario fotográfico y documentos de adquisiciones*. Grupo integrado por más de 20 000 unidades de pruebas fotográficas y negativos de piezas del museo, utilizadas como parte de la guía inventario de las piezas.
- 11 *Tarjetas postales*. Conjunto de 400 tarjetas postales fotográficas e impresas enviadas a Adela Crooke y a la familia Cossío fechadas entre 1906 y 1918.
- 12 *Álbumes especiales*. Dos álbumes de gran formato con 53 albúminas de vistas de Italia y de Berlín.
- 13 *Fotografías en gran formato*. Conjunto de cinco carpetas, un total de 375 albúminas de la exposición universal de 1900, pintura y tapices del Palacio Real, del Quijote.
- 14 *Catálogos y libros ilustrados*. Más de 200 ilustraciones que han servido para la edición e ilustración de cuatro publicaciones sobre piezas del Instituto de Valencia de Don Juan: *Catálogo de las pinturas del IVDJ*; *La Colección de Pinjantes y placas de arnés medievales del IVDJ*; *Califato de Córdoba, exposición de Barcelona de 1918*; *La loza dorada*.
- 15 *Negativos y positivos de numismática*. Grupo de 2100 fotografías de monedas de diversas épocas, la mayoría realizadas por el fotógrafo Portillo.

En el presente trabajo se estudian los retratos relacionados con las monarquías europeas, de gran interés para la historia de la fotografía, y que suman 24 piezas excepcionales, en su mayoría sin montar y pegadas en un álbum titulado «Retratos de familia y otros» (1860-1875). Los objetivos que se pretenden son la identificación de las personalidades, conocer los autores de las fotografías, contextualizarlos en su momento histórico y analizar los contenidos de las imágenes.

Metodología

La colección de fotografías objeto de estudio forman parte del grupo de álbumes del siglo XIX en el que destaca el primero, titulado «Retratos de familia y otros» (1860-1875). Contiene 370 fotografías de personalidades de la segunda mitad del siglo XIX en formato *carte de visite* sin montar y pegadas directamente en las hojas del álbum.

Tras la numeración, catalogación y digitalización de cada fotografía nos centramos en la identificación de los personajes representados, destacando 24 piezas correspondientes a las monarquías europeas. Como referencia inicial se parte del texto manuscrito a modo de pie de foto que acompaña a cada imagen en la página del álbum. Sin embargo, en algunos casos estos datos eran escasos o estaban incompletos por lo que procedió a la búsqueda y localización de referencias textuales y fotográficas para constatar, contrastar y confirmar la identidad de las personalidades representadas en la colección de *cartes de visite* y su contexto histórico (FIG. 1).

Por otro lado, al tratarse de albúminas sin montar –desprovistas de los cartones propios de los estudios fotográficos y pegadas directamente sobre las hojas del álbum– las referencias sobre los autores de las mismas era inexistente. El análisis de las imágenes, y de forma específica, de la escenografía y elementos de ornamentación como sillones, moquetas y alfombras ha permitido la identificación de los estudios fotográficos donde se retrataron.

Para las labores de documentación se han empleado fuentes diversas, desde obras de referencia como el *Diccionario Espasa de Fotografía* (Sánchez Vigil, 2002); *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI* (VV.AA., 2001); *Del Daguerrotipo a la Instamatic* (Sánchez Vigil, 2007); los catálogos *La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón* (2011) y *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas* (Gil Díez, 2013); hasta la colección



FIG. 1. Álbum "Retratos de familia y otros" (1860-1875). IVDJ. Detalle de la página del álbum con las albúminas pegadas y el texto manuscrito con la identificación de las personalidades: Arriba, el Príncipe de Asturias, los Reyes de España y la Infanta Isabel; Abajo el Infante Sebastián de Borbón, la Duquesa y el Duque de Montpensier.

digital de la Biblioteca Nacional de España (www.bne.es), la Red digital de Colecciones de Museos (www.ceres.mcu.es), Europeana Collections (www.europeana.eu), y la National Portrait Gallery de Londres (www.npg.org.uk).

Se proporciona una relación de los miembros de las casas reales representados; una relación de los autores y estudios fotográficos localizados con indicación del número de fotografías de su factura en el conjunto analizado así como una referencia histórica de cada uno de los autores identificados.

La colección de cartas de visite de Guillermo de Osma. Análisis de contenidos

En 1854 André Adolphe Eugène Disdéri patentó una nueva forma de presentación de las fotografías a partir de una cámara con cuatro objetivos con la que obtenía varias impresiones fotográficas en *carte de visite*. Este formato dio lugar a una nueva moda: el coleccionismo de estas imágenes y la confección de álbumes que se mostraban en reuniones sociales. Los retratos se utilizaron como presentación en sociedad y fueron objeto de colección, alcanzando una producción que superó en todo el mundo los cien millones de unidades en 1862 (Sánchez Vigil, 2018). Así, junto a los retratos familiares, en los álbumes se solían incluir los de personajes ilustres del momento, que eran comercializados por los estudios fotográficos.

En muchos casos, las celebridades que aparecen en estos álbumes no tenían relación con la familia, y por tanto, su inclusión venía a ser un reflejo de los intereses políticos, artísticos o profesionales de los propietarios. Analizar su pose y vestimenta era una forma de entretenimiento social muy extendido en los salones burgueses. Cuando se trataba de personalidades muy fotografiadas, se buscaban con especial interés los retratos más originales que aportaran una pose o actitud diferente.

PERSONALIDADES	AUTOR
0019 Napoleón III y la Emperatriz Eugenia con su hijo, el Príncipe Imperial Napoleón Eugenio Luis Bonaparte	Disdéri
0021 Príncipe Jerome Napoleón Bonaparte y su esposa, la Princesa María Clotilde de Saboya	Disdéri
0022 Juan Falcó Valcárcel, Príncipe Pío de Saboya	A. Alonso Martínez
0023 Princesa María Clotilde de Saboya	Disdéri
0038 Napoleón III	The London Stereoscopic & Photographic Compañy
0160 Isabel II y Francisco Asís de Borbón con la Infanta Pilar	Disdéri
0183 Princesa Matilde de Brabante [Matilde Leticia Guillermina Bonaparte]	Disdéri
0200 María Sofía de Baviera, Reina de Nápoles	Sin identificar
0201 Familia Real con sus hijos, el Príncipe de Asturias y la Infanta Isabel con dos amas de cría	J. Laurent
0202 Francisco II de las Dos Sicilias, Rey de Nápoles	Sin identificar
0204 Príncipe Jerónimo Bonaparte [hermano de Napoleón]	Disdéri
0206 El Príncipe de Asturias	A. Alonso Martínez
0207 Isabel II y Francisco de Asís de Borbón, Reyes de España	A. Alonso Martínez
0208 Infanta Isabel de Borbón «La Chata»	A. Alonso Martínez
0209 Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza	A. Alonso Martínez
0244 Reina Victoria de Inglaterra y Príncipe Alberto	Mayall
0245 Luis I, Rey de Portugal	Sin identificar
0246 Sofía Federica Matilde de Wurtemberg, Reina de los Países Bajos	L. Pierson Phot.Maison Mayer & Pierson
0247 Guillermo III, Príncipe de Orange	Disdéri
0317 Les quatre Napoleons. [Imagen-collage que exalta la dinastía napoleónica bajo el Segundo Imperio]	Sin identificar
0319 Guillermo I de Alemania, Rey de Prusia	Sin identificar
0320 Francisco José I, Emperador de Austria	Sin identificar
0324 Luis I, Rey de Portugal	Sin identificar
0326 Francisco de Orleans, Príncipe de Joinville	Mayer Brothers

Sin embargo, en el caso de los álbumes de Guillermo de Osma y Adela Crooke, los miembros de la realeza y personalidades retratadas en las *cartes de visite* sí tuvieron algún vínculo con el matrimonio. Guillermo de Osma ejerció como diplomático y ministro de Hacienda en dos ocasiones, cargo que le propició contacto y amistad con políticos y diplomáticos. Adela Crooke, por su parte, era descendiente de una de las familias nobles más influyentes en España y entre su círculo de amistades se encontraban miembros de la aristocracia y la Casa Real –entre ellos Eugenia de Montijo y María del Rosario Falcó, duquesa de Alba–. En consecuencia, estos álbumes constituyen un testimonio visual –y probablemente selectivo– de sus relaciones sociales.

El modo de representación, la forma de posar y la posición adoptada de los retratados mantiene una clara influencia de la pintura. Los modelos, unas veces sentados y otras de pie, presentan una apariencia rígida que en ocasiones se compensa con un libro en la mano, un mueble o una columna donde se apoyan.

En cuanto a la indumentaria, los varones –príncipes e infantes– posan habitualmente de pie y semiperfil, con chaqueta o levita abierta, dejando ver el chaleco con la leontina del reloj, como el Príncipe Pío de Saboya (0022), el Infante Sebastián de Borbón y Braganza (0209), Guillermo III, Príncipe de Orange (0247) o Francisco de Orleans, Príncipe de Joinville (0326). En otros casos llevan bastón (0022, 0204, 0247 y 0326) y chistera que portan en la mano (0247 y 0326) o apoyan en una mesa (0204). Los monarcas y emperadores aparecen con traje de gala, como Francisco II, Rey de Nápoles (0202), Luis I, Rey de Portugal (0245 y 0324), Guillermo I, Rey de Prusia (0319) y Francisco José I, Emperador de Austria (0320). Las imágenes de los miembros de la monarquía se difundieron también en forma de dibujo o collage como es el caso de «Los cuatro napoleones» (0317), una imagen-collage que exalta la dinastía napoleónica bajo el Segundo Imperio, en la que aparecen representados en primer plano Napoleón III y su hijo Napoleón Luis Bonaparte, y en segundo plano Napoleón I y su hijo, Napoleón II. Los personajes femeninos –Reinas, Princesas e Infantas– posan de pie en la mayoría de los casos con voluminosos vestidos y faldas que se salen del plano (0021, 0160, 0200), con tiara real –Isabel II (0201) y María Sofía de Baviera, Reina de Nápoles (0200)–, con sombreros y tocados (0160, 0183, 0208), guantes (0200, 0207) y abanico (0200).

En cuanto al escenario y ornamentación de los estudios fotográficos, los elementos necesarios eran los fondos, los muebles y los decorados (basamentos, columnas, balaustradas, escaleras, etc.) además de otros objetos imprescindibles para complementar la escena como libros, juguetes, cortinas, jarrones, etc. (Sánchez Vigil, 2017). En el conjunto analizado, muebles, columnas, cortinajes y balaustrada acompañan a los personajes notables. Los libros son otro elemento con una presencia significativa tanto en la representación de personajes femeninos como masculinos, unas veces colocados sobre una mesa o escritorio –retrato de Napoleón III con la Emperatriz Eugenia y su hijo (0019), el Príncipe Jerónimo Bonaparte (0204), Príncipe de Asturias (0206) y la Infanta Isabel (0208)– o en manos de las personalidades en actitud lectora –Princesa María Clotilde de Saboya (0023) y el Príncipe Alberto con la Reina Victoria de Inglaterra (0244)–.

Detrás del modelo se sitúa un fondo liso que puede ser la propia pared o bien una tela montada en un bastidor. Ejemplos son la fotografía de la Familia Real realizada por J. Laurent (0201) y los retratos de primer plano o plano medio de Luis I (0245 y 0324) y Napoleón III (038), en los que se prescinde de elementos ornamentales y se utiliza un fondo claro. En otras ocasiones, se emplean como fondo telones pintados que representan paisajes o jardines, permitiendo crear escenas más elaboradas como el retrato de Francisco de Orleans (0326). Muchos de estos elementos ornamentales permiten descubrir la autoría de muchos de estos retratos, e incluso datar



FIGS. 2 Y 3. Alfombras y moquetas en los estudios de los fotógrafos. A la izquierda, detalle de las moquetas utilizadas en el estudio de Disdéri. A la derecha, detalle, de las empleadas en el estudio de Alonso Martínez.

las imágenes. Algunos de los elementos de más utilidad son las moquetas y alfombras, y en menor medida, los elementos móviles como las columnas, mesas y sillas (FIGS. 2 y 3).

Por otro lado, y desde el punto de vista de la técnica fotográfica, cabe señalar que en el grupo de imágenes analizadas, encontramos dos *cartes de visite* coloreadas –Francisco II de las Dos Sicilias, Rey de Nápoles (0202) y su esposa, María Sofía de Baviera, Reina de Nápoles (0200)– cuya autoría no se ha podido identificar.

Así mismo, el estudio de los ejemplares analizados revela que en la mayoría de los casos la tonalidad castaño-púrpura original de las albúminas se ha alterado. El examen visual de los ejemplares analizados permite valorar la tonalidad de las imágenes también en comparación entre ellas, pudiendo establecer categorías de las copias en función del grado de decoloración, desde un virado ligero hacia una tonalidad castaño-amarillenta, hasta la decoloración y alteración más avanzada de la imagen, que adquiere un tono amarillo-verdoso (FIGS. 2 y 3).

Autores y estudios fotográficos

En la colección de *cartes de visite* del Instituto de Valencia de Don Juan están representados los fotógrafos más importantes del siglo XIX. Su presencia está justificada tanto por la relevancia de las personalidades retratadas –Casa Real, nobles, aristócratas, políticos e intelectuales– como por la afición de los fundadores del Instituto por la fotografía, que solían frecuentar los mejores estudios fotográficos para retratarse, hacer encargos o adquirir copias. En consecuencia, la colección es de gran interés por su contenido pero también por la factura de las imágenes.

FOTÓGRAFO	LOCALIDAD	DIRECCIÓN	Nº FOTOS
Alonso Martínez y Hermano, Ángel	Madrid	Puerta del Sol 14, 3º Montera 45 y 47, 2º Pasaje de Murga 45 y 47, 2	4
Disdéri, André Adolphe Eugène	París	Boulevard des Italiens, 8	7
Laurent y Minier, Jean	Madrid París	Carrera de San Jerónimo 39 Rue de Richelieu 27	1
Mayall, John Jabez Edwin	Londres	Regent Street, 224	1
Mayer & Pierson	París	Boulevard des Capucines, 3	1
Mayer Brothers	Londres	Regent Street, 133	1
Mayall, John Jabez Edwin	Londres	Regent Street, 224	1
London Stereoscopic & Photographic Compañy	Londres	Regent Street, 108 y 110 Cheapside, 54	1

De las veinticuatro *cartes de visite* objeto de estudio se ha identificado la autoría de diez y seis de ellas a partir de algunos detalles de las imágenes como las moquetas de los estudios. Estas corresponden a siete autores, cinco de ellos se encuentran fuera de España (París y Londres) y dos en Madrid. Por lo que respecta a las *cartes de visite* de factura extranjera el más significativo es Disdéri (7), Mayall (1), Mayer Brothers (1), Mayer & Pierson (1), y The London Stereoscopic & Photographic Compañy (1). En cuanto a los fotógrafos españoles o afincados en nuestro país, encontramos solo dos firmas pero de gran reconocimiento en la historia de la fotografía española como son Ángel Alonso Martínez (4) y la casa J. Laurent (1).

Alonso Martínez, Ángel (1825-1868)



Estudió dibujo en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, Burgos y fue discípulo del pintor Antonio María Esquivel. Se trasladó a Madrid y abrió galería en la Puerta del Sol, 14, donde se reunieron los miembros del Círculo Magnetológico. En el Pasaje de Murga tuvo otro gabinete que se anunció como «Ángel Alonso Martínez y hermano». Su especialidad fueron los retratos en diversas modalidades, también en gran formato frente a las tradicionales *cartes de visite*. Uno de los encargados de la galería fue el fotógrafo manchego Ángel Díaz-Pinés, autor del (1864) y del que se conservan dos originales en la colección Pedro Antonio de Alarcón. Trabajó para la Casa Real en 1859 fotografió el regimiento de ingenieros de Aranjuez y en 1862 realizó el reportaje *Baile de trajes en el Palacio de los Duques de Fernán Núñez*. Falleció en 1868, en plena actividad (FIG. 4).

FIG. 4. Alonso Martínez. La Infanta Isabel de Borbón «La Chata».

Disdéri, André Adolphe Eugène (1819-1890)

Pintor y fotógrafo, comenzó a practicar la fotografía a mediados de la década de los cuarenta del siglo XIX y en 1854 se instaló en París en el Boulevard des Italiens. Patentó una cámara de óptica múltiple con la que obtuvo sobre una misma placa varios retratos del mismo tamaño (9 x 6,5 cm) que denominó *cartes de visite*. Los positivos a la albúmina alcanzaron gran popularidad, sobre todo cuando el emperador Napoleón III acudió a su gabinete para retratarse. Fue nombrado fotógrafo oficial de la corte en Francia, Inglaterra, Rusia y España. Gracias a la prosperidad del negocio abrió estudios en Londres, Toulouse y Madrid, con los que obtuvo una gran fortuna que reinvertió en nuevos proyectos que le causaron la ruina. En 1855 fundó la Sociedad del Palacio de la Industria con el fin de fotografiar los objetos mostrados en la exposición universal de ese año.

Concibió la idea de montar un servicio fotográfico para el ejército francés, proyecto que fue aprobado el 19 de febrero de 1861 pero nunca se llevó a cabo. En 1862 escribió *L'Art de la photographie*, obra en la que defendió su valor artístico frente a la pintura, y en 1864 envió una comunicación a la revista *Le Moniteur de la Photographie* sobre un procedimiento de grabado heliográfico por el que en 24 horas obtenía un grabado en cobre a partir de un negativo de cristal. En 1877 visitó en Sevilla el estudio de su amigo Enrique Godínez que había fallecido un año antes. Sus negocios decayeron progresivamente y terminó sus días, enfermo y arruinado, como ambulante por las playas de Niza, donde falleció en 1890. Su colección fue adquirida por la Biblioteca Nacional de París en 1995 (FIG. 5).



FIG. 5. Disdéri. Napoleón III y la Emperatriz Eugenia con su hijo, el Príncipe Napoleón Eugenio Luis Bonaparte. IVD1.

Laurent y Minier, Jean (1816-1886)

Desarrolló su actividad en España desde 1843 trabajando como jaspeador, labor por la que recibió una medalla de bronce y otra de plata en las exposiciones industriales de 1845 y 1850. Tuvo estudio en París en el número 90 de la calle Richelieu, y en 1857 abrió galería fotográfica en la Carrera de San Jerónimo, junto al Congreso de los Diputados. Obtuvo el título de fotógrafo de S.M. la Reina e inmortalizó a políticos, intelectuales y artistas de su época. Viajó por todo el país impresionando negativos en gran formato con los monumentos y obras de arte creando un archivo para su explotación, que comercializó desde 1861 mediante catálogos generales y temáticos. En el anuario publicitario de 1862 aparece como uno de los comerciantes más influyentes en la capital. Formó sociedad con José Marín Sánchez y



FIG. 6. J. Laurent. Familia Real con sus hijos, el Príncipe de Asturias y la Infanta Isabel con dos amas de cría IVDJ.

patentaron el proceso leptográfico (1866) que permitía obtener positivos de mayor calidad. En 1873 ofrecía ya 6340 negativos de temática variada (arquitectura, obras públicas, pintura, escultura, monumentos, retratos y temas populares). Contrató a un equipo de profesionales a los que facilitó laboratorios portátiles, cámaras, objetivos y en 1874 amplió la empresa y se asoció con su hijastra Catalina Melina Dosch y Manuel Sánchez Rubio. Tres años después Rubio abandonó el negocio y pasó a denominarse Laurent y Cía. En 1879 editó el catálogo *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, con texto introductorio de su yerno Alfonso Roswag. En 1881 vendió su parte a Catalina Melina y hasta su muerte se dedicó a engrosar el archivo con nuevas tomas (ferrocarril, tauromaquia, arquitectura, etc.). En 1880 ya tenía un taller de fototipia en la calle del Turco de Madrid según la publicidad de un catálogo del Círculo de Bellas Artes de ese año. Se dedicó a editar tarjetas postales hasta que en los primeros meses de 1893 la familia se hizo cargo del negocio y la firma apareció como Sucesor de Laurent. Desde 1900 tuvo varios propietarios: J. Lacoste; J. Roig, N. Portugal, y J. Ruiz Vernacci, que amplió la colección. En 1975 el Ministerio de Cultura se hizo cargo de los fondos compuestos por unos 40.000 negativos, la mayoría en cristal, de los que 11 000 se atribuyen a Laurent. Falleció en Madrid en 1886 (FIG. 6).

Mayall, John Jabez Edwin (Manchester, 1810-1901)

Fotógrafo inglés pionero en la práctica del daguerrotipo. Se trasladó a Estados Unidos para estudiar fotografía en la Universidad de Pensilvania, donde tuvo como profesor a Hans Martin Boyé. Montó un panorama de las cataratas del Niágara en 1845 y realizó una serie de diez daguerrotipos para ilustrar la obra *La Oración del Señor*. Regresó a Inglaterra en 1846 colaborando con Antoine Claudet en su estudio de Londres. A partir de 1857 difundió en Inglaterra las *cartes de visite* entre los profesionales, montando uno de los negocios más productivos. En 1851 realizó daguerrotipos de gran formato (30,5 x 24,6cm) en el Palacio de Cristal de Londres, construido para la Exposición Internacional¹ (FIG. 7).

Mayer & Pierson (1855-1873)

Sociedad formada por los fotógrafos Pierre-Louis Pierson (1822-1913) y los hermanos Leopold Ernest Mayer (1817-1865) y Louis Frederic Mayer (1822-1913), con galería en París desde mediados del siglo XIX. Pierre-Louis Pierson había tenido estudio en París desde 1844 en el número 5 del Boulevard des Capucines y contaba con una sólida reputación. Por su parte, los hermanos Mayer también habían trabajado con anterioridad y habían recibido numerosos premios por la producción de fotografías coloreadas. En 1855 el trío sumó fuerzas creando la sociedad Mayer & Pierson desarrollando la técnica del daguerrotipo, la estereoscopia y las *cartes de visite*. Alcanzaron gran popularidad por sus fotografías coloreadas y por su condición de fotógrafos de S.M. el Emperador Napoleón III. Retrataron a los principales personajes de la época (aristócratas, artistas, intelectuales, políticos, militares, empresarios y otros) y abrieron sucursal en Bruselas. El plagio de algunas de sus obras le llevó a un proceso contra Betdeber & Schawabbe cambiando las leyes sobre la propiedad intelectual en 1862 cuando el fiscal general del estado, M. Rouselle, reconoció oficialmente la fotografía como arte. Ese mismo año publicaron el libro *La Photographie* en defensa de los valores artísticos de la fotografía frente a la pintura y exhibieron numerosos retratos y *cartes de visite* en la Gran Exposición de Londres en 1862. Tuvieron gran relación con los



FIG. 7. Mayall. La reina Victoria de Inglaterra y el príncipe Alberto. IVDJ.



FIG. 8. L. Pierson Phot. Maison Mayer & Pierson. Sofía Federica Matilde Wurtemberg, reina de los Países Bajos. IVDJ.

¹ *Obras maestras del J. Paul Getty Museum*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 1999.

editores de la época, entre ellos Gaudin y Malizard. Louis Jacques Daguerre, inventor del daguerrotipo, acudió a la galería en prueba de reconocimiento de su excelente trabajo. Léopold Ernest Mayer falleció en 1865. Pierson continuó retratando a personajes como la condesa de Castiglione hasta 1873, año en que cedió el negocio a su yerno Gaston Braun que tres años después fundó la firma Adolphe Braun & Cie. Algunas de sus obras, entre ellas el retrato de Napoleón III, se conservan en la George Eastman House de Rochester² (FIG. 8).

The London Stereoscopic & Photographic Company

Fundada en 1854 en el 313 Oxford Street bajo el nombre «London Stereoscope Company», dos años después cambió el nombre a «The London Stereoscopic Company» hasta que en 1859 la empresa pasó a denominarse «The London Stereoscopic & Photography Company». Dominó la industria en la década de 1850 siendo una de las empresas más grandes y diversas, con una red global de oficinas y fotógrafos de plantilla, venta y licencia de imágenes, cámaras, equipos, papeles y placas. En febrero de 1856, la London Stereoscopic Company (LSC) anunció, en el *Photographic Journal*, «La colección más grande de Europa», más de 10 000 vistas estereoscópicas. Su principal fotógrafo, William England realizó en 1859 un conjunto de imágenes de viajes proporcionando a los europeos la primera mirada al paisaje estadounidense, incluidas las icónicas Cataratas del Niágara. Las mejores imágenes de este período son factura de James Elliott, Alfred Silvester, Mark Anthony y Charles Goodman, entre otros. En la década de 1860, una de las publicaciones notables de la compañía fue una extensa serie del interior de la Exposición Internacional de 1862. Cuando la moda de las tarjetas estereoscópicas se desvaneció a finales de la década de 1860, la compañía se dedicó a la producción de *cartes de visite*. En la década de 1870, con la decadencia de este formato, la empresa se acabó diversificando en otras áreas, hasta que cerró definitivamente. Getty Images, compró años más tarde gran parte de los archivos que aún se conservaban de la empresa (FIG. 9).



FIG. 9. The London Stereoscopic & Photographic Company. Retrato de Napoleón III. IVDJ. Se trata de la única *carte de visite* del conjunto analizado que se encuentra montada en soporte secundario en cuyo reverso se detallan los méritos de la LSPC y la red de oficinas que disponía en Berlín, Londres, Dublín y Nueva York.

2 FRIZOT, Michel (editor): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas, 1995; SCHARF, Aaron: «El caso Mayer & Pierson», en *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.

Bibliografía

- GIL DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.) (2013): *Cartes de visite, retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- LÁZARO MARTÍNEZ, Ángeles (2002): *Inventario de álbumes fotográficos*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
- (2003): *Guía-inventario de retratos fotográficos*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
- NEBREDA MARTÍN, Lara (2019): «Biografía de una condesa», en Sánchez Vigil, Juan Miguel (ed.): *Adela Crooke. Pasión por la fotografía*. Madrid: Fragua
- SALVADOR BENÍTEZ, Antonia y OLIVERA ZALDUA, María (2017): «El fondo fotográfico del Instituto de Valencia de Don Juan. Propuesta metodológica para su análisis documental», en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *I Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 443-451.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (ed.) (2019): *Adela Crooke. Pasión por la fotografía*. Madrid: Fragua.
- (2017): *La fotografía en sus reversos. La puerta de atrás*. Madrid: Universidad Complutense.
 - (2018): *La fotografía. Interpretaciones históricas en la prensa española (1839-1900)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (2007): *Del Daguerrotipo a la Instamatic*. Gijón: Trea.
 - (2002): *Diccionario Espasa de Fotografía*. Madrid: Espasa Calpe.
- SUMMA ARTIS XLVII. *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI* (2001). Gerardo Kurtz; Joan Fontcuberta; Isabel Ortega y Juan Miguel Sánchez Vigil. Madrid: Espasa Calpe.

Origen, autorías y contexto del álbum político-caricaturesco-pornográfico de *Los borbones en pelota* a partir de unas *cartes de visite*

Origins, authorship and context in the political-caricaturised-pornographic album *Los borbones en pelota* from some *cartes de visite*

Albert Domènech Alberdi

Fotógrafo y fotohistoriador, Barcelona

RESUMEN

La historia de España del siglo XIX cuenta con un documento extremadamente sorprendente: el álbum ilustrado *Los Borbones en pelota*, que contiene caricaturas de sátira política –algunas pornográficas–, firmado por SEM. Se pensó que sus autores eran los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, que habían utilizado este pseudónimo. El estudio de una serie de *cartes de visite* con caricaturas del álbum obliga a replantear esta atribución, ya que nos permite deducir que hubo un primer álbum que fue parcialmente fotografiado y después copiado por SEM. Gracias a las fotografías podemos identificar la mano de Tomàs Padró y Eusebi Planas y situar *Los Borbones en pelota* en las tertulias artísticas y literarias de la Barcelona *xarona* y republicana, en plena agitación de *La Gloriosa*.

Palabras clave: *Los Borbones en pelota*, *carte de visite*, caricaturas, La Gloriosa, Barcelona, fotomontaje, pornografía.

ABSTRACT

The history of Spain in the 19th century includes the extremely surprising illustrated Album *Los borbones en pelota*. It contains political satire caricatures, some of them pornographic, signed by SEM. At the beginning it was thought to have been written by the Bécquer brothers, Valeriano and Gustavo Adolfo, who had used the pseudonym before. The study of a series of *cartes de visite* with caricatures from this album forces us to question the authorship, as it allows us to deduce there was a previous album, photographed in part and copied by SEM later on. Thanks to the pictures we can identify the work of Tomàs Padró and Eusebi Planas and situate *Los Borbones en pelota* in the artistic and literary gatherings of the republican and naff Barcelona, in the middle of *La Gloriosa*.

Keywords: *Los Borbones en pelota*, *carte de visite*, caricatures, La Gloriosa, Barcelona, photomontage, pornography.

En la presente comunicación pretendemos analizar cómo unas *cartes de visite* (CDV) de caricaturas de la época de la Revolución *La Gloriosa* (1868) nos permiten reconstruir la autoría y

circunstancias de la elaboración del álbum de sátira política más sorprendente y extraordinario que conocemos: *Los Borbones en pelota*.

Características de *Los Borbones en pelota*

La rareza de este álbum formado por 103 acuarelas y *gouache* firmadas con el seudónimo SEM en hojas sueltas y conservado en dos portafolios en la Biblioteca Nacional de España ha sido merecedora de ser facsimilado cinco veces¹. Estos facsímiles van acompañados de sus correspondientes estudios que han ido aportando informaciones que ahora, con el análisis de las CDV, deben ser profundamente replanteados. El álbum fue adquirido por la BNE en tres fases entre 1986 y 2013 y recientemente hemos confirmado que procedía de los fondos de un coleccionista barcelonés llamado Joan Audet². Teniendo en cuenta que los dibujos conservados fueron numerados del 2 al 111 –con algunas repeticiones numéricas– apreciamos la falta de cierta cantidad de ilustraciones que componían el álbum original y no hay que descartar que tarde o temprano puedan aparecer.

La compra de este álbum de caricaturas por parte de la BNE y su primera divulgación científica, conjuntamente con los primeros estudios de Robert Pageart, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredo en su primer facsímil, lo popularizaron entre expertos del periodo, aficionados y curiosos de la historia de España en el siglo XIX. Esta divulgación se consolidó gracias a Internet, donde las caricaturas han sido reproducidas hasta la saciedad. La causa de esta popularización se debe a que parte de su contenido es políticamente incorrecto, por su ideología radical republicana, antiborbónica y anticlerical, pero sobre todo por sus escenas de alto contenido pornográfico. Otro aliciente para ello fue la atribución desde un buen principio del seudónimo SEM³, que aparece en todos los dibujos, a los hermanos Valeriano (1833-1870) y Adolfo Bécquer (1836-1870).

La atribución a los hermanos Bécquer levantó una gran polémica entre los becquerianos, por las contradicciones entre su ideología monárquica conservadora y el republicanismo antiborbónico de las ilustraciones del álbum⁴. Ya desde un buen inicio los primeros estudios pusieron sobre la mesa estas contradicciones ideológicas que, junto a la desigualdad estilística de las ilustraciones, apuntaban a la participación de varios artistas que como colectivo se esconderían tras

- 1 Las ediciones que han reproducido facsimilamente hasta ahora los dos portafolios han sido las editadas por Ediciones El Museo Universal (Madrid, 1991), Compañía Literaria (Madrid, 1996), Institución Fernando el Católico (Zaragoza, 2012), Litografía Viña (Gijón, 2013) –edición de lujo con tirada de 50 ejemplares y solo se reproducen 40 de las acuarelas– y Olifante (Zaragoza, 2014) –edición desorganizada numéricamente y con algunas acuarelas no reproducidas–. Para este estudio hemos utilizado el facsímil publicado por la Institución Fernando el Católico (Zaragoza, 2012) con los estudios de Isabel Burdiel, por ser el más próximo al álbum original a pesar de la ausencia de una acuarela de la compra de 2004 y del conjunto de la compra de 2013.
- 2 Joan Audet i Puncernau (Ponts, Lérida, 1916 - Barcelona, 1999) estableció un negocio de relojería en Barcelona durante la postguerra y después pasó a hacerse cargo del negocio de muebles de su familia política. Persona catalanista y progresista, su familia estuvo estrechamente vinculada a Esquerra Republicana de Catalunya durante la Segunda República, a la clandestinidad franquista y a la Transición. Fue integrante de la tertulia «Els amics de Pitarra» que en los años 70 se reunía en el Restaurant Pitarra de Barcelona, sito en la histórica «Rebotiga de Pitarra», con otros bibliófilos, libreros e intelectuales. Como bibliófilo se especializó en temática catalana, sobre todo en prensa de Barcelona del siglo XIX y erótica, entre otros temas e intereses diversos como la numismática.
- 3 El periódico *Gil Blas* de Madrid publicó una nota el 25 de diciembre de 1870 en la que se leía: «Contra su costumbre, *Gil Blas* no puede por menos de consagrar un recuerdo a la memoria de quienes, en la primera época de esta publicación, ilustraron sus columnas con dibujos que llevaban la firma de Sem»
- 4 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2014): «SEM y los Borbones en pelota: 25 años de debate en torno a una colección de acuarelas satíricas», en MARTÍNEZ FOREGA, Manuel: *SEM. Los Borbones en pelota*. Zaragoza, Olifante.



FIG. 1. *El Carnaval de París. Gran quadrille* (Colección Domènech-Ballester)

el seudónimo SEM, lo que ponía como mínimo en duda la autoría exclusiva de los Bécquer. A esto hay que añadir que el seudónimo SEM se utilizó hasta el año 1872 mientras que ambos hermanos fallecieron en 1870. Estas circunstancias han provocado que *Los Borbones en pelota* haya sido analizado profundamente por filólogos e historiadores y siempre se ha considerado el álbum como un trabajo previo a su posible futura divulgación litográfica.

La reciente aparición en comercio a través de Internet, en paralelo a la consulta de diversos archivos públicos y privados, de una serie de CDV vinculadas directamente al álbum nos permite analizarlo desde otro punto de vista. Aunque Ricardo González (González 2002: 206-207) ya reprodujo dos CDV, que ahora hemos vinculado a las correspondientes ilustraciones del álbum, no se profundizó en la trascendencia de esta coincidencia. Ahora la interpretación de un conjunto más numeroso de fotografías nos obliga a desplazar el foco de atención y alejarnos del seudónimo SEM para poner énfasis en el análisis del álbum *per se* y las circunstancias de su elaboración.

Las CDV en España en la década de los 60-70 del siglo XIX

Antes de analizar el conjunto de fotografías vinculado a *Los Borbones en pelota* es conveniente tener en cuenta unas consideraciones sobre la situación de la fotografía en España en esta época. Lo primero que debemos recordar es el gran paso que supuso en las técnicas de reproducción fotográfica la albúmina, que permitió una seriación de la fotografía que apenas una década antes era inconcebible. El éxito del formato CDV ayudó a su propagación.

A partir de este momento los retratos de familiares se popularizaron, pero también los retratos de artistas, literatos, actores y políticos. Las fotografías en albúmina y las CDV sin



FIG. 2. ¡El oficio va estando tan perdido! (Colección Domènech-Ballester)

turas políticas que se fotografiaron en formato CDV destaca un conjunto numeroso relacionado directamente con ilustraciones de *Los Borbones en pelota*, bien porque representan la misma escena, bien porque estilísticamente estarían estrechamente vinculadas a él.

Conjunto de CDV vinculado a *Los Borbones en pelota*

Analizando estas CDV detenidamente observamos que reproducen no las imágenes del álbum conservado sino lo que deberíamos considerar como los dibujos originales a partir de los cuales el ilustrador que firmó como SEM habría hecho su copia. El detallismo de las ilustraciones fotografiadas en las CDV y la reproducción fotográfica de un fotomontaje con rostros sacados de fotos reales insertados en el dibujo en una de ellas (FIG. 2) nos permite asegurar que las CDV son anteriores al álbum de la BNE. Esto implica que habría dos álbumes, uno original y

duda contribuyeron a la expansión iconográfica y propagandística tanto de la familia real española como de los políticos que gobernaban, ya que fueron distribuidas directamente por los fotógrafos que las realizaban –el caso de Juan Laurent Minier sería uno de los más conocidos– pero además tenían una distribución por toda España a través de comercios especializados en prensa o librerías como fue el caso de la Llibreria Espanyola de Innocenci López en Barcelona.

Es interesante constatar que estas CDV de propaganda institucional, ironías de la vida, sirvieron a su vez de base para la realización de caricaturas que se divulgaron en la prensa satírica española que introducía la litografía como ilustración. Cabe destacar que por toda Europa, y España no es una excepción, paralelamente se pusieron a la venta caricaturas fotografiadas en formato de CDV como las conservadas en el Museo del Romanticismo de Madrid de Juan Laurent y Minier o el álbum con CDV de dibujos atribuibles a Josep Parera⁵. Entre las caricaturas

5 *Álbum de contemporáneos ilustres* (Museo Romántico de Madrid).

previo –del cual se conservan actualmente de manera parcial solo las reproducciones fotográficas en CDV– y otro, el conservado en la BNE, que sería una copia posterior unificadora de los estilos de los diferentes autores.

Las ilustraciones originales del primer álbum no han llegado, que sepamos, hasta el tiempo presente y por ello es fundamental la existencia de las fotografías, porque dan pistas para resolver una buena parte de los múltiples problemas que los expertos habían detectado en el análisis de *Los Borbones en pelota* y que ponían en duda la autoría de los hermanos Bécquer. En primer lugar, las CDV, al reproducir los originales previos a lo conservado, nos ayudan a percibir que no fue una obra de un solo artista sino una obra colectiva, hecha por diversos autores. Estilísticamente a través de las fotografías podemos distinguir dos de sus autores con mucha seguridad: Eusebi Planas (FIG. 1) y Tomàs Padró (FIGS. 3-6). Esta identificación nos lleva a trasladar el epicentro de creación del álbum a Barcelona, y a descartar totalmente la participación becqueriana.

La mano de Eusebi Planas la podemos apreciar (FIG. 1) sobre todo en la representación de las mujeres, perfectamente reconocible en sus obras firmadas, exaltando su belleza. A partir de unos cánones muy estereotipados por el mismo dibujante el cuerpo femenino se representa con forma de diábolo⁶ y las caras buscan una hermosura muy característica, en las que parece que le sea imposible representar la fealdad. En este caso este elemento es importante porque Eusebi Planas es incapaz de representar a Sor Patrocinio de manera despectiva, como sí realizó SEM en la copia, dotándola de una belleza sorprendente para el personaje. Además, al intentar encajar las caricaturas –posiblemente inspiradas por CDV anteriores– que representan al padre Claret y la Monja de las Llagas bailando (Colección de Juan Naranjo) los personajes quedan desproporcionados respecto a la fina composición del teatro donde están insertados, debido precisamente a que Eusebi Planas no era precisamente un caricaturista. Las caras de los hombres con sus sombreros de copa y el dinamismo de la escena son representativos de su manera de hacer que se vio reflejada en múltiples tarjetas de invitación a bailes de carnaval⁷ típicos de este periodo.

Es significativo observar cómo esta misma ilustración sirvió de modelo, no sabemos si en su dibujo original o su CDV, para la ilustración de cabecera del romance popular *Diálogo entre Xacó Isabel y Mossen Clarinet* (AHCB Rom. Àlbum 7-550) impreso en Barcelona. Este romance es claramente antiborbónico y en la línea del álbum de *Los Borbones en pelota* y, por prudencia, por si la situación cambiaba, no tiene pie de imprenta, pero el título con los apodos populares en catalán para la familia real delatan su origen. Aunque la xilografía no esté firmada nos inclinariamos a pensar en la posibilidad que su autor fuese Celestí Sadurní i Deop⁸, que trabajó para la Llibreria Espanyola de Innocenci López como grabador y participó en sus tertulias.

El otro autor reconocible en algunas de las CDV (FIGS. 3-6) es Tomàs Padró, a quien podemos reconocer por el estilo de caricaturas de cuerpo pequeño y compacto, piernas delgadas, patiocortas y separadas y una gran cabeza. Hemos de tener presente que en ese momento Tomàs

6 DOMÈNECH, Albert (2010): «L'estètica eròtica del cos femení a finals del segle XIX a través dels dibuixos i litografies eròtics i pornogràfics d'Eusebi Planas (1835-1897) i el seu entorn», en *El cuerpo: objeto y sujeto de las ciencias humanas y sociales*. Barcelona, Institució Milà i Fontanals CSIC.

7 DOMÈNECH, Albert (2015): «La Barcelona picant. Els carnivals, una excusa per a la transgressió», en OLIVA PASCUET, Víctor y OLIVA SANOSA, Oriol: *Barcelona. Publicitat i ephemera*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 488-489.

8 FONTBONA, Francesc: *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991, pp. 128-137.

Padró se consolidaba como caricaturista y que desarrolló toda su capacidad en *La Flaca*, como veremos más adelante. Reconocemos su estilo muy concretamente en la figura de Benito Juárez (FIG. 6) –que dirigió la república de México después del imperio de Maximiliano– y que está representado con una indumentaria de indio de igual manera que en *La Flaca* del 28 de agosto de 1870.

Además de las autorías identificadas hay una fotografía (FIG. 2) en la que su autor, anónimo y poco hábil, recurre al fotomontaje –uno de los primeros de España– para realizar la composición satírica, recortando las caras de la familia real de una o diversas CDV. Este *modus operandi* permite presuponer que, para realizar las ilustraciones satíricas, algunos de sus autores –que analizaremos posteriormente– también pudieron recortar o utilizar litografías en sus composiciones. Esto nos ayuda a entender por qué en las acuarelas se pueden distinguir referencias muy directas a caricaturas e ilustraciones de diferentes autores como Ortego, Daniel Perea o Josep Parera. La utilización de grabados previos queda patente en la última acuarela de SEM, correspondiente al nº 111 del álbum⁹, que corresponde a una reinterpretación muy fiel del cuadro de Pierre-Joseph Challe, *Les experts* (1839), que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York y que fue muy divulgado en el siglo XIX.

Este cambio geográfico, además de por la identificación de dos de sus autores, que en ese momento residían en Barcelona, vendría confirmado por muchos otros indicios que nos ayudarán a contextualizar el álbum. No es baladí el origen barcelonés tanto del álbum, procedente como hemos dicho de la colección de Joan Audet, como de una buena parte de las CDV, que han salido a la venta en el mercado barcelonés, lo que nos ofrece una pista más sobre su posible origen. Por otro lado, algunas CDV llevan en su reverso marcas de procedencia –siempre de Barcelona–, destacando la del sello de goma de Innocenci López Bernagosi, propietario de la Llibreria Espanyola de Barcelona. Además de ser el editor de los *Singlots poètics* de Frederic Soler, *Pitarra*, lo fue de una buena parte de la prensa satírica barcelonesa como *El Cañón Rayado*, *Un Tros de Paper*, *Lo Noi de la Mare*, *La Campana de Gràcia* y *L'Esquella de la Torratxa...* Ideológicamente era progresista y republicano, y a su alrededor se agrupaban los mejores escritores e ilustradores del momento en animadas tertulias o en la redacción de los periódicos. En sus publicaciones anunciaba además de los periódicos y libros, la venta de fotografías CDV de personajes famosos y estereoscópicas¹⁰.

Algunas de las CDV permiten deducir que podrían corresponder a algunos de los dibujos que faltan según la numeración correlativa del álbum de la BNE, ya que tienen una relación estilística muy estrecha con el resto de dibujos. Estas fotografías podrían demostrar que quizás en el álbum de la BNE no se copiaron todas las ilustraciones del álbum original, aunque sí una amplia parte, pero que desconocemos el criterio de selección.

Las imágenes que conservamos en CDV y que corresponden a acuarelas del álbum de la BNE son las correspondientes al número 22, *El Carnaval de París. Gran quadrille* (Colección Domènech-Ballester –C D-B) (FIG. 1); al número 34, *¿El oficio va estando tan perdido!*

9 A partir de este momento, citaremos con la numeración que SEM otorgó a las diferentes acuarelas de *Los Borbones en pelota*. Para consultar el álbum recomendamos el facsímil y estudio previo publicado por la Institución Fernando el Católico cuyo PDF se encuentra en línea (Burdíel, 2012). https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/48/_ebook.pdf

10 En «Lo Xanguet, Almanch per l'any» de los años 1867 y 1868 publicado por Innocenci López en su contraportada aparecen sendos anuncios de venta de fotografías.

(C D-B) (FIG. 2); al 70, *Escena alegre y ligera* (Colección César del Campo)¹¹; al número 81, *Héroe te apellidaran si vencieras,/ y vencido, asesino te llamaron* (C D-B)¹²; al número 104, *¡A Vico!* (Colección particular, Madrid); al número 105, *Las torres que despreció al aire fueron* (C D-B) (FIG. 3); al número 106, *...cional y cúmplase la voluntad nacional y...* (Colección Fernández Rivero) (FIG. 4); y al número 107, *La política de Narváez* (C D-B) (FIG. 5).

De entre las CDV que reproducen ilustraciones que creemos que pertenecieron al álbum original pero que no se conservan en el de la BNE, podemos destacar la correspondiente a Benito Juárez (C D-B) ya comentada; tres dedicadas a Salustiano Olózaga (C D-B); Antonio de Orleans, duque de Montpensier (C D-B); una escena alegórica de la derrota de Napoleón III en la batalla de Sedán¹³ (C D-B); *El diputado Suñer en campaña* (C D-B); González Bravo sentado sobre un saco de dinero¹⁴; Cruz con retratos de políticos –encabezados por Leopoldo O'Donnell– con la inscripción del período 1856-1863¹⁵; escena ambientada en un hogar humilde con Isabel II, el Padre Claret y el rey consorte Francisco de Asís¹⁶, el Conde



FIG. 3. *Las torres que despreció al aire fueron* (Colección Domènech-Ballester)

- 11 Esta CDV reproduce lo que quizás fue una litografía que se incorporó al grupo, porque el texto coincide perfectamente con la acuarela nº 70. Fue reproducida por Ricardo González (González, 2002: 206) pero no la hemos podido observar directamente por lo que ofrece dudas.
- 12 Esta acuarela corresponde al retrato de Martín Merino, *El cura Merino*, que en 1852 atentó contra la reina Isabel II y fue ejecutado y que no ha sido reproducido en ninguno de los facsímiles por pertenecer a la última compra de la BNE.
- 13 Cronológicamente esta referencia a la Batalla de Sedán (2 de septiembre de 1870) ofrecería ciertas dudas como perteneciente al álbum.
- 14 Fue vendida en *Todocolección* el 7 de junio de 2011.
- 15 Fue vendida en *Todocolección* el 21 de octubre de 2009. Los retratos de estos políticos son los mismos que los de la acuarela nº 68.
- 16 Fue vendida en *Todocolección* el 29 de octubre de 2008 y creemos que es del mismo autor que la correspondiente al nº 34 realizada también con fotomontaje.

de Cheste –gobernador y represor de Barcelona en la revolución de *La Gloriosa* (1868)–¹⁷ y Narváez con un mono¹⁸.

De toda esta producción de CDV con caricaturas solo hemos encontrado ejemplares correspondientes a escenas o retratos de temática política y caricaturesca, pero no hemos encontrado ninguna de las de temática pornográfica. Esto nos llevaría a pensar que probablemente solo se reprodujeron fotográficamente aquellas que no resultaban comprometedoras para el vendedor de fotografías humorísticas, ya que la distribución de pornografía era un delito grave tipificado en la época.

La Barcelona *xarona*

La identificación como autores de algunas de las ilustraciones originales de dos artistas barceloneses –Eusebi Planas y Tomàs Padró– y la relación de un buen número de CDV con el álbum nos lleva a preguntar: ¿qué ambiente había en Barcelona para poder fraguar un álbum colectivo y radical, tanto en el planteamiento político como en el estético y en la sátira? Este es un punto clave para entender lo que las CDV nos dejan entrever del *modus operandi* de algunas tertulias intelectuales de Barcelona de la época y que han dejado rastro.

Cuando se habla de la intelectualidad de la Barcelona del siglo XIX se acostumbra a caer en los tópicos del *seny* y se pone de relieve únicamente a los literatos –de pensamiento claramente conservador– de la *Renaixença*. Esta visión simplista entra en contradicción con la realidad de una Barcelona dinámica en la que estos elementos solo eran una parte menor de su poliédrica realidad. Àngel Carmona (Carmona, 2002) expuso la complementariedad de la *Renaixença* con la Barcelona que se ha venido a llamar *xarona*, término que equivaldría a «chabacano» y que el diccionario define como «de mal gusto, falto de arte, gracia y distinción». Estos epítetos inciden en la visión negativa del término propia de la Barcelona biempensante del siglo XIX y no en su punto de alegría, disidencia, humorismo, sátira, de *rauxa*... que también conlleva. Jordi Pablo (Pablo, 2012) propuso el término de «irreverente» en la exposición que comisarió para el Museu Marè de Barcelona para hablar de este ambiente alternativo¹⁹. Muchas veces se ha querido ver estas dos opciones como separadas y excluyentes, cuando en realidad convivían, con sus lógicos problemas de relación, y se complementaban.

Esta Barcelona *xarona* se aglutinaba en tertulias que se realizaban en bares y cafés, en los talleres carnavalescos de artistas –Baldufa, El Gavilán, La Paloma...– pero también en las tiendas de negocios particulares –farmacias, editoriales, librerías, relojerías...– denominadas *rebotigues* y que acogían a los tertulianos con cierta privacidad. La privacidad era indispensable para la realización de proyectos teatrales, artísticos, literarios, políticos... que de otra manera no se hubieran podido llevar a cabo no solo por cuestiones de moralidad, buen gusto y corrección política, sino directamente por miedo a la censura y la represión. En una necrológica anónima de Frederic Soler se describe el ambiente de las representaciones del teatro privado o semiclandestino en pisos, comentando que a «*las funciones teatrales del chiribitil solía asistir, en calidad de público espectador, lo más granado, tal como suena, de cuanto entonces había en la ciudad de Barcelona. Las tarjetas que se daban á puerta cerrada, eran solicitadas y aún disputadas, y los espectadores asistían á la representación como sardinas dentro de un*

17 Fue vendida en *Todocolección* el 7 de febrero de 2009.

18 Fue vendida en *Todocolección* el 26 de enero de 2009.

19 PABLO, Jordi; CADENA, Josep Maria y VÉLEZ, Pilar: *La Barcelona irreverent. De la Societat del Born al Niu Guerrer (1858-1910)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012.

barril, soportando con gusto tanta molestia y tantos sudores»²⁰. La obra representada más paradigmática de estas sesiones teatrales fue sin duda *Don Jaume el Conquistador*, una obra de Frederic Soler, Pitarra, que se representó exclusivamente en estos ámbitos privados debido a su enorme carga erótica y escatológica y que después de circular en manuscritos fue publicada clandestinamente en contra de la voluntad de Pitarra, que renegó siempre de ella como un «pecado de juventud».

En las tertulias también se realizaban concursos literarios que intentaban parodiar y satirizar los *Jocs Florals* característicos de la *Reinaixença* con composiciones groseras y a menudo vulgares, con gran carga de erotismo y escatología y que eran celebrados entre bromas y aplausos. En los talleres de artistas se realizaban concursos de pintura que satirizaban la pintura *pompier* como demuestran algunos catálogos que se llegaron a publicar²¹ o algunas obras que han llegado a nosotros como *La vaquería* firmada con el seudónimo La Farum –la peste– del 1895, conservado en el Museu Marès de Barcelona y que parodiaba *La vicaría* de Fortuny.

Los participantes en las tertulias eran variopintos –artistas, literatos, pero también miembros de profesiones liberales como abogados, médicos, farmacéuticos, impresores, políticos, funcionarios...– que en algunas ocasiones acabaron confeccionando álbumes con periódicas aportaciones artísticas o literarias de cada miembro del grupo, que realizaba en función de sus habilidades. De los álbumes confeccionados en estas tertulias se han conservado unos cuantos –todos ellos en la Biblioteca Nacional de Catalunya–. Así nos constan documentados a lo largo del siglo XIX la *Lluentíssima Societat Pírico - billardesco - gastronómico - gimnástico -*



FIG. 4. ...cional y cúmplase la voluntad nacional y... (Colección Fernández Rivero)

20 Frederic Soler (Serafi Pitarra). *El Diluvio* Ed. mañana N° 186 (5 julio 1895), p. 6. Publicado en DOMÈNECH, David, 2019, p. 172.

21 *Taller Ambut. Exposición de 1865. Catálogo*. Barcelona, Estampa de Narcís Ramírez y Comp^ª, 1865.



FIG. 5. *La política de Narváez* (Colección Domènech-Ballester)

gaseosa (1843-1855)²², *El Trapecio. Semanario guasón redactado por una compañía de titiriteros del Círculo Gimnástico Barcelonés* (1860)²³, *Il Tiberio. Revista quincenal ab ninots* (1896-1898)²⁴ y *La bugadera. Periódich escandalós* (1897-1901)²⁵. Estos álbumes nos permiten observar de primera mano que los miembros de la tertulia realizaban su aportación artística o plástica según sus habilidades y conocimientos, para dinamizar la reunión y reírse conjuntamente de las jocosas obras propuestas. Un precedente de las ilustraciones realizadas en tertulias bien podría ser una acuarela caricaturesca de Josep Llovera titulada *La noche de San Daniel en Madrid* fechada en 1866 en la que se representa a Narváez de Quijote y González Bravo de Sancho Panza lanceando y atacando a un grupo de estudiantes y que bien podría haber pertenecido a algún álbum que no nos ha llegado²⁶.

Quien resume perfectamente el *modus operandi* de estos álbumes manuscritos e ilustrados es Conrad Roure hablando del álbum de la tertulia de la relojería de Frederic Soler, *Pitarrá*: «[...] acordóse formar un álbum, que bautizamos con el nombre de "Album de la rebotiga" el cual debía contener en sus páginas muestras

de ingenio de cada uno de los concurrentes. (...) Dicho Album quedó sin terminar, pero contiene «aucas» y dibujos de Tomás Padró y de Emilio Sala [...] y los demás que acudíamos a la relojería, que de dibujo no teníamos más que conocimientos rudimentarios, pero que son de gran interés para la historia del buen humor de antaño y para la de aquel local [...]» (Roure

22 ROSSICH, ALBERT (2013): «Els papers de la Societat Pírica: una troballa il·luminadora» en *L'Avenç*, 391 (junio).

23 GALDERICH: *El semanari manuscrit El Trapecio, una gran descoberta del 1860*. Barcelona, Blog *Piscolabis Librorum*, 6 de enero de 2009. [En línea]: <http://librorum.piscolabis.cat/2009/01/el-trapecio-i-una-gran-descoberta-del.html> [Rescatado: 18 de octubre de 2019].

24 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2033.

25 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2032.

26 *Arxiu Històrica de la Ciutat de Barcelona* 31.551 56.1-C2 (Fons Apel·les Mestres).

1926: 157-162). Este álbum fechable entre 1868 y 1870 se conservó hasta que Ernest Soler de las Casas donó el archivo de su padre Frederic Soler, *Pitarra*, al Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre y fue separado del legado para, según se rumorea, preservar el buen nombre de su padre. Los rumores apuntan que fue destruido.

La descripción del *Álbum de la rebotiga* nos lleva a creer que no se trata del original de *Los Borbones en pelota*, pero, en cambio, creemos que su *modus operandi* estaría muy próximo al de este. La mención de Tomàs Padró como participante y de que la mayoría de tertulianos sabía poco de dibujo, pero que igualmente elaboraron sus creaciones. Esta circunstancia nos ayuda a entender el álbum de *Los Borbones en pelota* y su creación como proceso participativo. Además debemos tener en cuenta el estudio de David Domènech (Domènech, 2019) sobre la tertulia dirigida por *Pitarra* en el que analiza que se reunían personas de diferentes sensibilidades políticas y que algunos de los temas propuestos para debatir aparecían o desaparecían en función de los contertulianos presentes y no creemos que este álbum fuera apto para personas conservadoras y pacatas.

Por otra parte cabe destacar la actividad política sediciosa y revolucionaria que se desarrolló en determinados cafés. Destaca sobre todo la tertulia de carácter republicano que se celebraba en el Café Suizo y concretamente en su mesa 14. Se sabe que esta mesa estaba situada estratégicamente de un modo que permitía salir corriendo si la policía entraba en el local y hasta los camareros estaban compinchados con los tertulianos y avisaban mediante señas de algún movimiento extraño que pudiera comportar alguna redada. En estas tertulias se fraguaron alianzas republicanas y muchos de sus integrantes llegaron a cargos de responsabilidad cuando se proclamó la Primera República.

Otro local, más discreto para reuniones clandestinas, fue la «Llibreria Espanyola» de Innocenci López Bernagosi, donde se publicó la prensa satírica más emblemática de la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX como ya hemos mencionado. Fue el máximo dinamizador del catalán como idioma de cultura en su vertiente más *xarona*, y el editor de los *Singlots poètics de Pitarra*. Innocenci López fue además un aglutinador del republicanismo más radical conjuntamente con Valentí Almirall y participó activamente en actos revolucionarios contra la policía y fue uno de los integrantes de la Junta Revolucionaria de Barcelona desde el inicio de *La Gloriosa*.

Pero, ¿en qué tertulia o taller se elaboró nuestro álbum? Este es un misterio aún por resolver, porque la documentación de la época no da ningún indicio claro al respecto y las pistas se pierden con el paso del tiempo. Solo la identificación estilística gracias a las CDV y numerosos indicios colaterales nos permiten relacionar sin dudas el álbum con Barcelona. Apenas hemos podido saber ahora que el álbum de la BNE salió de la colección de Joan Audet, que ya falleció, y no nos puede aportar ninguna pista sobre las circunstancias de su adquisición.

A pesar de ello debemos tener en cuenta que en la elaboración de las caricaturas podrían haber participado personas relacionadas entre ellas en las múltiples tertulias y talleres ya que la participación en los diversos grupos era muy permeable. En una fotografía que está en estudio²⁷, fechable en el año 1869, podemos observar una *mise-en-scène* de las tertulias que se realizaban en Barcelona. Podemos identificar provisionalmente diversos artistas como Tomàs Padró, Eusebi Planas, Modest Urgell, Francesc Soler i Roviroso y Josep Lluís Pellicer entre intelectuales como Conrad Roure y políticos republicanos como Josep Anselm Clavé o Valentí Almirall –que tenía estudios en Bellas Artes– que bien podrían haber participado en la

27 GALDERICH. «Una fotografia històrica i festiva de la Barcelona xarona i republicana (1868), una primera anàlisi» en el blog *Piscolabis Librorum* (25 de junio de 2019). [En línea]: <http://librorum.piscolabis.cat/2019/06/una-fotografia-historica-inedita-i.html>. [Rescatado: 18 de octubre de 2019].

elaboración del álbum de *Los Borbones en pelota*. Así pues, la nómina de artistas que pudieran haber participado directamente son numerosos, sin contar con aquellos tertulianos sin habilidades gráficas, que podían participar con sus collages a base de fotografías o recortes de caricaturas de prensa.

Otro de los aspectos reseñables y más mediáticos del álbum son sus escenas de carácter pornográfico. De hecho fue una de las cuestiones que más sorprendió ya que en el momento de salir a la luz pública no había estudios exhaustivos sobre el tema en España y además se tenía la percepción de que España era en el siglo XIX un país mojigato. Los recientes trabajos llevados a cabo sobre el tema por parte de Jean-Louis Guereña²⁸ y Albert Domènech²⁹ han permitido reconstruir el panorama de la erótica impresa en la España del siglo XIX. Estos estudios nos revelan una Barcelona en la que Eusebi Planas encabezaba una producción de publicaciones pornográficas ilustradas que se esparcieron por España. Pero no fue el único, como prueban los dibujos de Ramon Martí i Alsina³⁰, aunque este artista nunca se dedicó a la reproducción litográfica. En esta producción de dibujos y litografías pornográficas –con diversas ediciones como son el caso de *El noble juego del billar* o *El portero de los cartujos*– hay tener en cuenta que no solo participó Eusebi Planas sino también sus ayudantes e imitadores, como se puede apreciar estilísticamente. Pero dejemos que sea Raimon Casellas quien nos narre cómo era el taller de Eusebi Planas:

Un día tuve el capricho de subir las escaleras de su taller, situado en plenos barrios bajos. No podéis figuraros un estudio más singular: un saloncito burgués del año 50 adornado con cuadritos y estampas pornográficas. Encima de una cómoda-papelera de caoba unos cromos de mujeres desabotonadas, sobre una venerable arquilla de atarecea fotografías de mujeres desnudas en posiciones ultra académicas. En todas partes el mueble heredado de las familia menestral, y en todas las paredes la imagen de la Eva libidinosa: reproducciones fotográficas de las fantasías de las uvas de Sileno, acuarelas de mozas en actitud (...) fotografías de desnudos femeninos. Y a todo esto el orden más perfecto, el método más preciso, la disposición más sistemática en los compartimentos de la arquilla, las aguadas que habían servido para las reproducciones editoriales de la ilustración al cromo; en este cajón de la cómoda las academias de mujer, en aquel otro, las amorales de burdeles con representaciones. Todo clasificado por series, arreglado por paquetes, dispuesto por géneros, numerado por artículos, con disposición (...) que habría de envidiar el más ordenado hortera de mercería. Así, cuando el amateur visitaba el estudio del dibujante, en busca de alguna linda acuarela con que adornar el despacho, ó de algun apunte íntimo (~~libre, verde~~), para regalar á su querida. Ya sabía Planas, con toda la seguridad de un detallista al por menor, en qué cajón guardaba las figuras libres, las escenas verdes ó los grupos de más subido color, que se hacia pagar á muy buen precio. (Casellas, 1896: 13)

- 28 GUEREÑA, Jean-Louis (2011): *Un infierno español. Un ensayo de bibliografía de publicaciones eróticas españolas clandestinas (1812-1939)*. Madrid: Libris.
- 29 GALDERICH (2008): «Eusebi Planas i l'inici de la pornografia a Espanya» en *Piscolabis Librorum maioris*. [En línea]: <http://librorummaioris.piscolabis.cat/2008/09/eusebi-planas-1833-1897-i-el-seu-taller.html> [Rescatado: 18 de octubre de 2019]; DOMÈNECH, Albert (2011): «Apuntes para la historia de la ilustración erótica y pornográfica en la España del siglo XIX», en *Tebeosfera* https://www.tebeosfera.com/documentos/apuntes_para_la_historia_de_la_ilustracion_erotica_y_pornografica_en_la_espana_del_siglo_xix.html [Rescatado: 18 de octubre de 2019] y DOMÈNECH, Albert (2016): «Las "figuras libres, las escenas verdes o los grupos de más subido color" en los dibujos originales de academias, ultracademias y composiciones pornográficas de Eusebi Planas», en *Miradas sobre una obra polifacética. Homenaje a Jean Louis Guereña. Tours, Indigo-Côtéfemmes*.
- 30 CHILLÓN, M. Concepción (2011): «Dibuixos de Ramon Martí Alsina (1826-1894). La passió del geni desco-negut», en *Ramon Martí Alsina (1826-1894). Dibuixos. Barcelona, Palau Antiguitats. En línea se puede consultar GALDERICH (2011): «Ramon Martí i Alsina (1826-1894), un primer graó de l'erotisme artístic a Espanya», en *Piscolabis Librorum maioris*: <http://librorummaioris.piscolabis.cat/2011/03/ramon-marti-i-alsina-1826-1894-un.html> [Rescatado: 18 de octubre de 2019].*

Esta descripción muestra cómo la comercialización de la pornografía en Barcelona entre las décadas de los 60 y 90, sobre todo a través de la figura de Eusebi Planas, era ampliamente conocida. El hecho que Barcelona fuese puerto marítimo, una ciudad dinámica editorialmente hablando y no fuera la capital administrativa y judicial de un estado, lo que permitía tener una situación de control más relajada, sin duda contribuyó a que la consideremos como la capital de la pornografía española.

Al margen de la litografía como método de divulgación de la pornografía debemos remarcar la existencia de fotografías eróticas producidas en Barcelona en este mismo periodo, aunque este hecho requeriría un estudio profundo. Conocemos la presencia de fotografías pornográficas normalizadas en Barcelona a partir del dibujo «Efectos físicos de las vistas del estereoscopio» firmado con el seudónimo de Tòful en *El Trapecio. Semanario guasón redactado por una compañía de titiriteros del Círculo Gimnástico Barcelonés* (1860)³¹, y una fotografía (Colección privada de París) de un interior de prostíbulo con una mujer leyendo un ejemplar del periódico republicano *La Independencia* que se publicó en Barcelona durante el año 1873. Estos datos nos llevan a pensar que la producción de fotografía pornográfica también estaba consolidada en Barcelona y que no solo se debía a importaciones de París como se había afirmado ampliamente. La misma descripción del taller de Eusebi Planas lo corrobora y también el hecho de que hayamos podido hallar fotografías eróticas –que habrían sido utilizadas como modelo para la elaboración de litografías de este artista– nos lleva a afirmar que este es un campo aún por investigar en el mundo de la fotografía española, que puede brindar algunas sorpresas a pesar de las dificultades que conlleva su estudio.



FIG. 6. Benito Juárez (Colección Domènech-Ballester)

31 BNC Manuscrito 096-8-724 / 096-8-025 / 096-8-026. GALDERICH: *El setmanari manuscrit El Trapecio, una gran descoberta del 1860*. Barcelona, Blog Píscolabis Librorum, 6 de enero de 2009. [En línea]: <http://librorum.piscolabis.cat/2009/01/el-trapecio-i-una-gran-descoberta-del.html>. [Rescatado: 18 de octubre de 2019].

El seudónimo SEM

Si como hemos visto situamos el primer álbum en los círculos republicanos y artísticos de Barcelona nos queda la incógnita del seudónimo de SEM –o sus variantes como SEMEN– en la firma sistemática de todas las ilustraciones del segundo álbum, el conservado en la BNE. Podemos suponer que hubo un interés por parte de algunos de los participantes en la confección del primer álbum de poder disponer de copias fotográficas en formato CDV, como mínimo de algunas de las ilustraciones. Incluso sería verosímil que algunas de estas fotografías se distribuyeran entre los participantes de esta tertulia y que alguna llegase incluso más allá del círculo privado de los implicados. Parece que unas cuantas salieron al mercado conjuntamente –puesto que tenían el sello de Innocenci López con la anotación de «Es propiedad» que en estos casos nos lleva a pensar que no estaban destinadas a la venta sino a su colección particular, como sí era el caso de otras fotografías.

No cabe duda que después o en paralelo a las fotografías en formato CDV alguien consideró adecuado hacer un duplicado del álbum a color y encargó o hizo la copia hoy conservada en la BNE. En todo caso las láminas conservadas corresponden a un artista bastante hábil que reprodujo con fidelidad y agilidad plástica los originales debidos a distintas manos. Este artista firmó todas las páginas con el seudónimo de SEM y las numeró de forma sistemática. Por esta razón, como hemos comentado, sabemos que faltan algunas ilustraciones del original puesto que la numeración tiene lagunas y sabemos que debían ser 111, ya que la lámina que lleva este número es la última, pues contiene una la ilustración irónica de todos los participantes en el álbum, a modo de colofón.

Pero, ¿quién fue el autor de esta copia que se conserva en la BNE? Consultando la magna obra dedicada a los pseudónimos catalanes³² vemos que ese seudónimo fue utilizado por Damià Torrents Brunet (1883-1965)³³. Analizado el estilo de este escultor y dibujante de Vilanova i la Geltrú que realizó una serie de chistes para la publicación republicana local de Vilanova –década de 1930– denominada *Democràcia* creemos que no fue él quien realizó la copia de la BNE ya que el estilo ochocentista utilizado en el álbum obligaría a pensar que la copia fue realizada en su juventud, en su época de estudiante, y por lo que hemos analizado creemos no tenía suficiente destreza para acometer una obra de este calibre.

Una de las virtudes que observamos en las acuarelas de la BNE es precisamente la habilidad y soltura del artista que las copió. Tenía que ser alguien acostumbrado a ejecutar dibujos con suma rapidez y perfección, utilizando una pincelada ágil y poco detallista, pero resolutiva. Observando el círculo barcelonés de artistas vinculados a ideas republicanas y que pudieran estar integrados en las tertulias de las que hemos hablado y en talleres de artistas, nos hemos fijado en la figura de Francesc Soler i Rovirosa. Este pintor escenógrafo regresó de París precisamente en 1869 y se integró en estas tertulias y otros grupos de artistas donde ya participaba activamente su hermano Joan Soler i Rovirosa como en la de la *Rebotiga de Pitarra*.

A falta de un análisis estilístico en más profundidad confrontando originales de Francesc Soler i Rovirosa³⁴ con los del álbum de *Los Borbones en pelota*, en los que se pueda comparar tanto

32 MANENT, Albert y ROCA, Albert: *Diccionari de pseudònims usats a Catalunya i a l'emigració*. Lleida: Pagès editors, p. 410.

33 PUIG ROVIRA, Francesc Xavier y GÓMEZ MUÑOZ, Raquel (2008): *Damià Torrents (1883-1965), memòria d'un escultor*. Vilanova i la Geltrú, Organisme autònom Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

34 El fondo de la obra escenográfica de Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900) se conserva en el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques que se puede consultar en línea: <http://colleccions.cdmae.cat/catalog?>

la técnica como el papel utilizado, quizás se podría corroborar o desmentir esta hipótesis. El hecho de que la mayoría de las caricaturas presenten respecto al original en CDV variaciones de encuadre para mejorar la composición de la escena y darle un cierto matiz escenográfico nos ayuda a atribuir la copia a Francesc Soler i Rovirosa. Por ejemplo la nº 34 (FIG. 2) pasa de ser una obra vertical a tener un encuadre horizontal, mientras que otras caricaturas de políticos reciben ciertos retoques compositivos. Estas adaptaciones son propias de un dibujante de oficio que domina la técnica y es capaz de concluir el encargo, respetando el original, pero intentando mejorarlo. Por ello, uno de los aspectos que más ha desorientado del álbum es precisamente la diferencia estilística entre las ilustraciones a pesar de que habían sido realizadas por una misma mano. Y esta es una de las grandes virtudes del copista: supo respetar el original y a través de las copias ahora podremos dirimir si se podría tratar de fotomontajes, de recortes de prensa o caricaturas directas de los diversos dibujantes.

Sobre el porqué de la utilización del seudónimo SEM nos es imposible saber, sin testimonios del momento, a qué se debe. No deberíamos descartar una fina ironía hacia los hermanos Bécquer por parte del grupo o de quien realizase la copia, por su sumisión a los moderados de Isabel II y, sobre todo, al ministro González Bravo, uno de los principales objetivos de las críticas de las caricaturas. No hemos de olvidar que a pesar de que *Los Borbones en pelota* se realizasen en Barcelona la relación con la prensa de Madrid era más que fluida y los cafés de Barcelona disponían de la prensa madrileña en sus locales. Además dibujantes como Josep Llovera, Tomàs Padró o Josep Lluís Pellicer o intelectuales como Robert Robert –con vinculaciones al periódico *Gil Blas*– pasaron épocas en ambas ciudades. Por otra parte, eran conscientes de que una obra de estas características sería perseguida por las leyes de moralidad, independientemente del hecho de que se fraguara el álbum en una etapa más relajada y liberal como fue el Sexenio Democrático y que hacía falta esconder la autoría bajo un seudónimo. El uso del seudónimo de los Bécquer podía resultar además acusativo hacia un literato y un artista moderados y que ya habían fallecido, lo que salvaba de cierta responsabilidad a sus poseedores y autores.

Conclusión

Gracias precisamente a estas comparaciones hemos podido deducir que algunas de las acuarelas que faltan sí las podemos tener en reproducción fotográfica de CDV, lo que nos permitiría completar un poco más el álbum conservado en la BNE a la espera de que en algún momento podamos disponer de las imágenes faltantes.

Otro detalle que no nos debería pasar por alto es el hecho de que quizá este primer álbum que se creó como un elemento lúdico y espontáneo en una tertulia fuera el germen de una de las publicaciones que revolucionaría el panorama periodístico español al introducir la cromolitografía: *La Flaca*. Muchos estudiosos del álbum lo han relacionado directa o indirectamente con esta publicación no sólo por su colorido, sino también por sus concepciones compositivas y una temática cercana a un republicanismo crítico con el poder, emergido de *La Gloriosa*. Tengamos en cuenta que el álbum se terminó más o menos cuando Prim y el Gobierno Provisional iniciaron los trámites para buscar un rey para el trono vacante español, lo que desde *La Flaca* y *Los Borbones en pelota* se consideró una traición. Curiosamente el primer número³⁵ de

f[collection_type_facet][]=Escenografia&f[creator_facet][]=Soler+i+Rovirosa%2C+Francesc%2C+1836-1900&search_field=all_fields&utf8=%E2%9C%93&x=0&y=0 [Rescatado: 18 de octubre de 2019].

La Flaca se inicia con la famosa caricatura en la que se representa la subasta por parte de To-pete, Prim y Serrano del cetro y la corona a los candidatos a la monarquía española.

Por otra parte nos cabe preguntar si esta combinación de crítica política y pornografía tuvo continuidad o no. A pesar de la dificultad de localizar obras de esta temática han sobrevivido dos ejemplos en formato libro con ilustraciones³⁶ y una aleluya que hace referencia a la vida sexual del ministro González Bravo. De todas ellas la más significativa es la de *Las hijas de Apolo...*, atribuible a Ramon Puggarí, en la que diversos ministros de la monarquía de Amadeo I de Saboya yacen con las nueve musas, hijas de Apolo. Estas caricaturas satíricas se realizaron utilizando para representar los rostros las CDV de distribución oficial, como se había hecho con *Los Borbones en pelota* y otras caricaturas de la prensa del momento.

Todos los indicios, pues, nos plantean un cambio de orientación en el estudio de *Los Borbones en pelota* y parece razonable proponer que la dirección del estudio debe focalizarse en la efervescente Barcelona del período.

Bibliografía

- ALCALÀ GALÁN, Mercedes (2007): «Stupeur et tremblements: estética de lo obsceno en *Los Borbones en pelota*» en MARTIN, Adrienne L. y DíEZ, José Ignacio, *Venus Venerada II: Literatura erótica y modernidad en España*. Madrid: Editorial Complutense.
- BOZAL, Valeriano (1979): *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, editor. Comunicación.
- BURDIEL, Isabel (2010): *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Madrid: Taurus.
- (2012): *SEM. Los Borbones en pelota*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- CABRA LOREDO, María Dolores, FONTANELLA, Lee y PAGEARD, Robert (1991): *SEM. Los Borbones en pelota*. Madrid: Ediciones El Museo Universal.
- CABRA LOREDO, María Dolores, FONTANELLA, Lee y PAGEARD, Robert (1996): *SEM. Los Borbones en pelota*. Madrid: Compañía Literaria.
- CAPDEVILA, Jaume (2016): «Tomàs Padró a *La Flaca* (1868-74) i l'eclosió de la caricatura a la premsa política», en *L'humor gràfic a Barcelona. 175 anys de tradició humorística catalana (1841-2016)*. Barcelona, Efadós.
- CARMONA, Àngel (2010): *Dues Catalunyes. Jocfloralescos i xarons*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor (1.ª edición 1967).
- CASELLAS, Raimon: *Eusebi Planas (1896)* (BNC. Fons Raimon Casellas Ms. 5241/46.1)
- DOMÈNECH, Albert (2011): «Apuntes para la historia de la ilustración erótica y pornográfica en la España del siglo XIX», en *Tebeosfera*, 9 (2ª época), Sevilla. Disponible en: https://www.tebeosfera.com/documentos/apuntes_para_la_historia_de_la_ilustracion_erotica_y_pornografica_en_la_espana_del_siglo_xix.html
- (2016): «Las “figuras libres, las escenas verdes o los grupos de más subido color” en los dibujos originales de academias, ultracademias y composiciones pornográficas de Eusebi Planas», en *Miradas sobre una obra polifacética. Homenaje a Jean Louis Guereña*. Tours: Indigo-Côtéfemmes.

³⁶ *Las Hijas de Apolo o el ministerio-hembra. Cuadros mímico-jódico-plásticos, en un preludio y Nueve posturas de efectos sorprendentes*. Itapicú (Barcelona), Establecimiento de Virginia Iponá, 1872 y *El can-can o El Virgo de Sor Teresa. Paso histórico, mímico, higiénico, gimnástico, bailable, godible y epidémico, con cuatro polvos en un solo acto de ocho cojones, escrito por un español más jodido que Isabel de Borbón que es cuanto se puede decir*. Vaina (Barcelona), Imprenta de recojones, 1870.

- DOMÈNECH, David (2019): *Les nits de Pitarra. Aproximació a la Rebotiga de Frederic Soler (1863-1871)*. Barcelona, Àmbit Serveis Editorials.
- LLETGET LÓPEZ, Isabel (2007): «Memòries de la família Lletget López (1872-1942)», en *Revista bibliogràfica de Geografia y Ciencias Sociales /Serie documental de Geo Crítica*, vol. XII, nº 718. Universitat de Barcelona. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-718.htm#ilb>
- MARTÍNEZ FOREGA, Manuel (2014): *SEM. Los Borbones en pelota*. Zaragoza: Olifante.
- ORCAJO, José (2014): «La prensa satírico-gráfica en las otras abdicaciones borbónicas. Isabel II y la revolución de septiembre de 1868», en *Tebeoesfera* (2ª época), Sevilla. https://www.tebeoesfera.com/documentos/la_prensa_satirico-grafica_en_las_otras_abdicaciones_borbonicas._isabel_ii_y_la_revolucion_de_septiembre_de_1868.html
- PABLO, Jordi (2012): *La Barcelona irreverent. De la Societat del Born al Niu Guerrer (1858-1910)*. Barcelona, Exposicions 16. Quaderns del Museu Frederic Marès. Ajuntament de Barcelona.
- ROURE, Alfonso (1946): *La «rebotiga» de Pitarra. Capítulos sobre la historia del humorismo barcelonés ochocentista*. Barcelona: Editorial Millà.
- ROURE, Conrado (1925-28): *Recuerdos de mi larga vida*. 3 tomos. Barcelona: Biblioteca de «El Diluvio».
- VILLAR, Paco (2008): *La ciutat dels cafès. Barcelona 1750-1880*. Barcelona: La Campana, pp. 324-327. (Existe traducción al castellano).

Comandante «Pancheta» en el campo de batalla / Manuel Martí y su esposa en el taller fotográfico. Primeras luces

Commander «Pancheta» on the battlefield / Manuel Martí and his wife in the photographic studio. First lights

Jep Martí

Investigador en historia de la fotografía

RESUMEN

Donde se narran los hechos más importantes de la vida militar de Manuel Martí Centellas al servicio del ejército carlista durante más de cuatro décadas, y se explican los pocos datos conocidos sobre su actividad como fotógrafo-retratista, asociado con su hermano Juan Martí Centellas en la década de los sesenta del siglo XIX, y con su taller ambulante en manos de su esposa en la década siguiente, mientras él participaba en la tercera guerra carlista.

Palabras clave: Barcelona, Tarragona, Castellón, Manuel Martí, carlismo, carlist, Pancheta, Juan Martí.

ABSTRACT

Where the most important facts of the military life of Manuel Martí Centellas in the more than four decades spanning the time of his service in the Carlist army are narrated along with the few known facts about his activities as a portrait photographer, associated with his brother Juan Martí Centellas in the 1860s, and the activities of his traveling workshop run by his wife in the following decade while he participated in the Third Carlist War.

Keywords: Barcelona, Tarragona, Castellón, Manuel Martí, carlismo, carlist, Pancheta, Juan Martí

Para evitar que el título de la presente comunicación pudiera llevar a confundir su contenido, me apremio a decir que no es mi intención escribir sobre carlismo y fotografía, ni sobre la representación gráfica de las guerras carlistas, ni sobre el retrato fotográfico de las personalidades del carlismo, aun reconociendo que todos son temas muy atractivos, que otros historiadores han tratado con mucho más acierto del que yo pudiera ofrecerles en esta ocasión¹. Mi

¹ El carlismo utilizó la fotografía como una potente arma propagandística de su causa, difundiendo ingentes cantidades de retratos de los herederos a la corona y sus mandos militares, en particular durante la tercera guerra carlista (1872-1875), provocando conflictos entre fotógrafos, que vieron en la divulgación de esos retratos una posibilidad de negocio. Los autores legítimos de esos retratos se quejaron a menudo de los impostores que solo los reproducían. J. M. Tudurí dice que se hicieron «seis millones de retratos del pretendiente y de los principales generales carlistas»,

objetivo es mucho más modesto, y se limita a aportar algunos datos que han de permitirme poner encima de la mesa el nombre de un militar y fotógrafo para que pueda tenerse en cuenta en la historia de la fotografía española del siglo XIX.

Tenemos que situar su nombre, como fotógrafo, en una zona geográfica donde el nuevo invento penetró relativamente tarde, el sur de las comarcas de Tarragona y las comarcas interiores de la provincia de Castellón, y podemos vincularlo a uno de los grandes estudios fotográficos barceloneses del siglo XIX. Con la sola lectura de su nombre completo, Manuel Martí Centellas (o Sentelles), nuestro protagonista se sitúa en la órbita de uno de los grandes fotógrafos que hubo en Barcelona desde finales de la década de los cincuenta del siglo XIX hasta el arranque del siglo XX. Me refiero a Joan Martí Centellas.

En el caso que nos ocupa, conocemos más datos de su carrera militar que de su dedicación a la fotografía. De hecho, la vida de Manuel Martí Centellas es la de un militar (FIGS. 1 y 2)², no la de un retratista. Su carrera al servicio de los pretendientes carlistas a la corona de España se dilata durante más de cuarenta años. Los que van de 1834 a 1875. Según su propio relato³, ingresó en las filas carlistas el día 16 de agosto de 1834, con poco más de trece años, siendo nombrado cadete ese mismo día. Participó en las tres guerras carlistas del Levante peninsular, y en buena parte las vivió cerca de su tierra, en torno del Maestrazgo, en Aragón y en Catalunya.

Manuel Martí Centellas⁴ nació en Alcora, una población de Castellón, capital de la comarca del Alcalatén, el día 31 de julio de 1821. Fue el segundo hijo del matrimonio formado por Manuel Martí, labrador, y Teresa Sentelles. Le había precedido una hermana, Teresa, nacida el 22 de noviembre de 1818, y le siguieron Francisca, 1 de abril de 1824; Antonia, 19 de octubre de 1826; María, 8 de octubre de 1829, y Juan, nacido el 6 de mayo de 1832. Poco después del nacimiento de Juan, la familia trasladó su domicilio a la ciudad de Valencia, donde residía cuando, en 1834, Manuel se enroló en el ejército carlista.

Manuel Martí sirvió a las órdenes del general Ramón Cabrera durante la primera guerra carlista, y el 21 de marzo de 1839 fue nombrado alférez y destinado al Estado Mayor de Cabrera en Morella, donde permaneció hasta el final de la guerra. «Estuvo en todas las acciones que dió el Excmo. Sor. Capitán General D. Ramón Cabrera y no se separó nunca de su lado incluso en la emigración».

El 6 de julio de 1840 se exilió en Francia, residiendo en París hasta 1847, año en el que retornó a Catalunya a las órdenes del general Joan Castells Rossell, quien le nombró teniente

citado por Asunción Domeño (2017), p. 40. Quiero agradecer a Juantxo Egaña que me haya facilitado algunas de las fotografías publicadas en el libro *Historia fotográfica de la última Guerra Carlista (1872-76)*, del que es autor junto con Juan Pardo.

- 2 El único retrato que he podido localizar de Manuel Martí Centellas, se publicó en *Álbum Histórico del Carlismo (1833-1933). Centenario del tradicionalismo español*, Barcelona, 1936, p. 207. Agradezco a Isidre Rius que me haya facilitado esta referencia.
- 3 Los datos de su carrera militar, mientras no se indiquen otras fuentes, han sido extraídos de su expediente de solicitud de indulto existente en el Archivo General Militar de Segovia. Las citas textuales irán entre comillas. Hoja de Servicios de D. Manuel Martí Centellas. «Expediente del titu² Briger. procte. de las filas carlistas. D. Manuel Martí Sentelles», 1876.
- 4 Su segundo apellido aparece escrito en ocasiones con S y otras con Z en las inscripciones de los hermanos y hermanas que constan en los volúmenes 11 y 12 de los libros de bautismo de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Alcora. Agradezco a mosén Pepe las facilidades para la consulta de los documentos. He decidido escribir siempre el apellido con la grafía Centellas, por ser la que se ha utilizado en los estudios sobre su hermano Joan, evitando así confusiones innecesarias.



FIG. 1. Manuel Martí Centellas (a) *Pancheta*, con uniforme del ejército carlista, retratado en el estudio de Joan Martí, en Barcelona, ca. 1875. Álbum Histórico del Carlismo, p. 207.



FIG. 2. Joan Martí Centellas, ca. 1872-1874. ¿Autorretrato? Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

por su actuación en la acción de Monistrol de Montserrat. Parece ser que fue hecho prisionero en Castellfollit de Boix en 1849, y en circunstancias que nos son desconocidas de nuevo emprendió el camino del exilio al final de la *Guerra dels Matiners* (1846-1849). En 1850 fue nombrado capitán por el conde de Montemolín. En octubre de 1855 participó en una nueva incursión armada desde Francia a las órdenes de Rafael Tristany y Josep Borges, en la exitosa acción de Comiols, donde fue liquidada una columna liberal dirigida por el coronel López Clarós, y en consecuencia fue nombrado comandante. A pesar de ello, a finales de año tuvo que refugiarse otra vez en Francia, donde permaneció hasta el día 1 de junio de 1872.

Manuel Martí escribe que durante estos diecisiete años,⁵ entre 1855 y 1872, estuvo:

...empleado siempre en Casas de Comisión inclusa la de D. Hermenegildo Ceballos, General del Ejército de D. Carlos. También estuvo al servicio de la Emperatriz de los Frances (sic) por espacio de 4 años. En 1868, entró al servicio particular de D. Carlos de Borbón y de Austria⁶ hasta el día 19 de

5 A pesar de que en su relato, Manuel Martí escribe «por espacio de treinta y uno ó treinta y dos años», es evidente que entre 1855 y 1872, el período es de diecisiete años.

6 Para corroborar el dato que Manuel Martí relata de haber estado al servicio particular de Carlos de Borbón en 1868, transcribo un fragmento de una carta de París publicada en la prensa de Madrid en la que se puede leer

Mayo [de 1872], que se le dió orden de ir á España con el General D. Rafael Tristany con el empleo de Teniente Coronel. [...] Entró en España por Cataluña el día primero de Junio del año 1872, á las órdenes de D. Rafael Tristany.

Se le dió el mando del batallón Barcelona participando en las acciones de Berga, Alpens, Igualada y Olot, donde fue nombrado coronel por Alfonso de Borbón y de Austria. María de las Nieves de Braganza, esposa de Alfonso de Borbón, relata en sus memorias que en la acción de Igualada, de los días 16 y 17 de julio de 1873, «entre los heridos se hallaba el teniente coronel don Manuel Martí (a) Pancheta, que se distinguió mucho en el asalto» (Braganza, 1935: I, 296)

A finales de julio de 1873, la prensa de Barcelona se hizo eco de su muerte. En un primer momento se creyó que el muerto era el general Savalls, ante la creencia «de haberse celebrado unos suntuosos funerales en sufragio del alma de un cabecilla notable» (*La Imprenta* (Barcelona), 30 julio 1873: 4873), hecho que el mismo periódico desmintió, para afirmar acto seguido que el difunto era «un tal Martí conocido por *Pancheta*, ayudante de Miret». Al día siguiente añadía los siguientes datos:

En un escrito que tenemos a la vista se nos dice que el cabecilla Martí (a) *Pancheta*, á quien los carlistas han hecho suntuosos funerales, fué ya cabecilla durante la guerra civil, es hermano de una persona muy conocida en esta ciudad [Barcelona], y fué retratista en Tortosa y Segorbe. (*La Imprenta* (Barcelona), 31 julio 1873: 4884).

Evidentemente la noticia de su muerte no era cierta, pero nos aporta unos datos muy interesantes sobre su actividad como retratista. Por un lado, le señala como el hermano de una persona destacada de la ciudad de Barcelona, que no puede ser otra que el fotógrafo Joan Martí Centellas, a quien quizás no se cite por el nombre para no comprometerle políticamente, y del otro se hace saber que el mismo había sido «retratista en Tortosa y Segorbe».⁷ Joan Martí ya era en aquellos momentos un fotógrafo reconocido en Barcelona, con tienda en planta baja desde mitad de la década anterior, y con participación en exposiciones internacionales. En 1874, un año después, publicará una de sus obras más reconocidas, el álbum *Bellezas de Barcelona*. Volveré a ello más adelante.

La madrugada del 2 de octubre de 1873, Manuel Martí participó en primera línea, con el Cura de Flix, en la ocupación carlista de Valls, bajo el mando de los generales Tristany y Miret. Cuando parecía que la ciudad caería en sus manos, la llegada del batallón legitimista Fijo de Ceuta, a las órdenes del teniente coronel Alejandro Picazo, desorientó a los carlistas que, sorprendidos entre dos fuegos, optaron por huir (Vallverdú, 1997: 105-106). Los liberales hicieron más de sesenta prisioneros, entre ellos a Manuel Martí.

Al cap de tres o quatre dies d'ésser a Valls, tot estant-me a la farmàcia, vaig veure passar 60 o 70 carlistes, presoners, aconduïts per soldats del Fijo [Fijo de Ceuta] que portaven a Tarragona, entre els quals figurava el comandant Panxeta, com si ara el veiéss: grassonet, amb la boina vermella i una

que «Un antiguo ayudante suyo [del general Cabrera], llamado Pancheta, hijo de Aragón, parece ser hoy el hombre de toda la confianza de D. Carlos, pues Ceballos ha caído ya en desgracia» (*La Correspondencia de España* (Madrid), 24 agosto 1869: 1). Viene a colación dejar constancia que él mismo relata que antes de entrar al servicio particular de Carlos de Borbón, había estado al servicio del general Hermegildo Ceballos.

7 No he podido confirmar documentalmente su presencia como retratista en Segorbe. Agradezco la colaboración del historiador segorbino Patxi Guerrero Carot, autor del libro *Cronistas de la Imagen. Fotógrafos de Segorbe y comarca* (2016).

gran borla d'or. Aquest senyor, que era retratista a Valls, va servir amb els carlistes i acabada la guerra, ingressà a les files de l'exèrcit liberal i morí a Cuba⁸, de Coronel. (Ballester, 1849: 13).

Esta es una referencia que recopilé hará unos cuarenta años. Por aquel entonces me interesaba por la ocupación de la ciudad de Valls por los carlistas, y hoy la exhumo en esta comunicación por el hecho de mencionarse al «comandant Panxeta [...] que era retratista a Valls». El farmacéutico Francesc Ballester, autor de esas memorias, nació en Valls en 1865, y en 1873, cuando se produjo la intentona de los carlistas de ocupar la ciudad, solo tenía ocho años, de lo que deduzco que su afirmación de que Pancheta había sido «retratista en Valls» la debió recoger a lo largo de su vida –quizás algún miembro de su familia había sido retratado por Manuel Martí–. Sabemos que su hermano Joan Martí abrió una sucursal en Tarragona el verano de 1864, y que desde allí hizo desplazamientos a Valls y Tortosa, como veremos más adelante. Tenemos pues, de momento, la localización de Manuel Martí como retratista en Valls, Tortosa, Segorbe y Tarragona. Los fotógrafos ambulantes eran habituales en esa época en la zona de Tarragona, y recorrían prácticamente todas las mismas poblaciones: Tarragona, Reus, Tortosa y Valls (Martí, 2001: 18), como Álvaro Rosado, Joan Nogueroles, J. Fraissinet, José V. Roca, etc.

En enero de 1874 se produce un intercambio de prisioneros entre los dos bandos en guerra. Más de ochenta carlistas prisioneros en Tarragona por otros tantos liberales que los carlistas tenían presos en Vic (*La Correspondencia de España* (Madrid), 28 enero 1874: 2). En este intercambio quedó en libertad Manuel Martí, que se reincorporaría de inmediato al ejército carlista. En sus memorias, María de las Nieves de Braganza, citando una carta que su marido Alfonso de Borbón dirigió al general Tristany, deja entrever que el intercambio de prisioneros podría haberse pactado para liberar a Manuel Martí: «lo que te escribí en mi último oficio sobre el canje del teniente coronel Martí (Pancheta)». (Braganza, 1938: II, 214).

El 11 de setiembre de 1874 recibió la orden de incorporarse al ejército del Centro que dirigía el general Velasco. El 9 de octubre llega a Alcora, su pueblo natal, donde D. Alfonso le nombra jefe de la Brigada de San Mateo, integrada por los batallones 4^o, 5^o y 6^o del Maestrazgo y un escuadrón de noventa caballos. El 13 de enero de 1875 participa en una acción en Molina de Aragón, «por cuya toma le agraciaron con el empleo de Brigadier con Real despacho de Don Carlos». Dirigió la brigada de San Mateo hasta el 1 de agosto de 1875, fecha en la que cayó herido en una acción cerca de Breda (Girona). A primeros de septiembre el general Savalls le nombra jefe de los cinco batallones de la provincia de Gerona, pero no se hizo cargo del nombramiento porque no estaba recuperado de la herida.

Manuel Martí cuenta que el 23 de agosto de 1875, la «Brigada S. Mateo, tuvo una sorpresa en la que se perdieron las Cajas de la Brigada, y con ellas el despacho de Brigadier junto con otros de los Gefes y oficiales de la ya citada Brigada». Este es el motivo que alega, en el momento de solicitar el indulto y la pensión correspondiente, ya que no podía aportar la documentación pertinente de su nombramiento como brigadier. El 28 de septiembre de 1875 se presentó al coronel Gregorio Ponzoa para tratar de su indulto y de su incorporación al ejército de D. Alfonso XII, con el empleo de brigadier que tenía en el ejército carlista. Alfonso de Borbón pasaba a Francia en octubre, y en Catalunya la tercera guerra carlista acabó el 19 de noviembre de 1875.

8 Esta referencia de Ballester a la muerte de *Pancheta* en Cuba quizás tenga relación con la siguiente noticia aparecida en *El Comercio* (Cádiz), el 30 de octubre de 1875, y de la que se hicieron eco algunos periódicos de Madrid: «Carta de Barcelona (...) Hoy llamaba la atención en los cafés y sitios más públicos de esta ciudad, la presencia del ex-cabecilla Pancheta que lucía el uniforme de brigadier. Se dice que mañana se embarca para la isla de Cuba».

La Junta Clasificadora de Carlistas Presentados emitió el siguiente dictamen:

Es del parecer de la misma que Dn. Manuel Martí Santelles, titulado Brigadier de las filas carlistas, no tiene más derecho que al indulto otorgado por haber pertenecido á las mismas, y como ignora esta Junta bajo qué valores le fué concedido este y su pase al depósito de Ávila, únicamente puede añadir que justifica era tal coronel Carlista, pero vasado (sic) dicho empleo en los anteriores concedidos por méritos en la emigración, puesto q. al marchar el año 1840 ni se justifica era Alférez y los demás documentos q. acreditan los sucesivos han sido espedidos en el extranjero, por remuneración y cuando no estaba en armas el partido; que se desconoce la instrucción de este sugeto y que el empleo de Brigadier en que dice estaba en posesión no lo comprueba. Madrid 28 de Junio de 1876 [siguen las firmas de los jefes militares].

Hace unos meses, la historiadora Stéfany Onfray me envió un artículo que acababa de publicar bajo el título «Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)» en el que, sin que aquí pueda entrar en su interesante contenido, pude leer la siguiente noticia publicada en octubre de 1875 en un periódico de la capital:

Hace unos cuantos días, escriben de Albocácer,⁹ tenemos en esta población, ejerciendo el oficio de retratista *fotógrafa*, a la esposa del tristemente célebre cabecilla carlista *Pancheta*, que tanta nombradía tiene en esta comarca por sus fechorías y maldades. Ha instalado su fotografía ambulante en el huerto de una casa de las afueras de este pueblo, siendo muchas las personas que van a retratarse, sólo por la particularidad del personaje que dirige el gabinete.» (*El Globo* [Madrid], 11 octubre 1875: 3, y *El Pueblo Español* [Madrid], 11 octubre 1875: 1, este citado por Onfray, 2019: 22).

Esta referencia fue el detonante de la presente comunicación.

En estas fechas de 1875, cabría situar las tarjetas de visita que llevan la inscripción «M. Martí. Fotógrafo» en su reverso, sin indicar ninguna población (FIG. 3), y quizás también pudiera corresponder a Manuel Martí o a su esposa, la asociación comercial de los fotógrafos «Viage Artístico. Rives y Martí» que en los primeros años de la década de los setenta se localizan en Valencia y Castellón (Campos, 2008; Rodríguez / Sanchís, 2013: pp. 345 y 653).

Recuerdo que a finales del 2008, cuando apenas se conocía nada sobre Joan Martí, el Arxiu Fotogràfic de Barcelona le dedicó una magnífica exposición, bajo el título: «Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX», donde tuve ocasión de comentar con el conservador del fondo fotográfico del citado archivo, Rafel Torrella,¹⁰ seleccionador de las fotografías de la exposición y autor de algunos de los textos del catálogo, la posible existencia de un hermano del fotógrafo que tal vez ejerciera el mismo oficio; sin embargo ni la investigación que se había efectuado, ni los descendientes del fotógrafo, habían aportado datos sobre el mismo.

Hacia poco tiempo que había leído en la prensa de Tarragona que Joan Martí había abierto en dicha ciudad una sucursal de su negocio fotográfico, en julio de 1864, y durante algunos días se repitió la publicación de la siguiente gaceta:

Atendidas las instancias de señaladísimas deferencias con que varios pueblos del reino se dignan honrar la merecida reputación del artista fotógrafo de Barcelona, don Juan Martí, ha destinado al efecto á su hermano [destacado por el autor] con dos operarios que se encargarán de representarle en sus distintos trabajos del arte, [...].

9 Agradezco al historiador de Albocàsser, Francesc Bellmunt Gil, las indagaciones que ha efectuado sobre el tema en su población.

10 Quiero agradecer a Rafel Torrella, conservador del Arxiu Fotogràfic de Barcelona, que me facilitara la consulta de los documentos que el 2008 le sirvieron para preparar la exposición y el catálogo, entre ellos, el último testamento de Joan Martí Centellas y un retrato del fotógrafo que le habían facilitado sus familiares.



FIG. 3. Tarjeta de visita en la que figura el nombre M. Martí en el anverso y en el reverso, pero sin indicar la población. Ca. 1875. Colección del autor.

En nada más tiene que encomiar el gusto de los artistas de su representación, como no sea para hacer observar de paso que se han hallado al frente de algunos de los mejores talleres de Tolosa, Burdeos y París, donde se les ha prodigado todo género de atenciones que no dudan igualmente merecer del respetable público. El retratista vive en la Fonda Europa. (*Diario de Tarragona* [Tarragona], 21 julio 1864: 4).

De los anuncios y las notas aparecidas en aquellas fechas en la prensa de Tarragona, podemos deducir que Joan Martí abrió su sucursal en la Fonda de Europa, situada en la Rambla, durante el mes de julio de 1864, a los pocos días de que Gabriel Torres¹¹, fotógrafo que tenía galería abierta en Tarragona, anunciara su paréntesis estival anual, y la capital se quedara sin ningún retratista en fotografía. A mediados de octubre, Martí, anunció su próximo traslado a Tortosa. A finales de noviembre continuaba en Tarragona, y sería en esas fechas cuando se trasladaría a las comarcas del Ebro. Mientras tanto *Moliné* y *Albareda* habían abierto su sucursal en Tarragona (*Diario de Tarragona* [Tarragona], 11 de setiembre de 1864, p. 3) (FIG. 4).

11 El mallorquín Gabriel Torres Caffaro tenía abierta galería en el Camp de Tarragona al menos desde 1860, primero en Reus y a partir de 1863 en Tarragona. Durante los meses de julio y agosto cerraba su gabinete, con el argumento de la incomodidad del calor para sus clientes, y su necesidad de aprender las novedades técnicas que se producían en fotografía. (*Diario de Tarragona* [Tarragona], 4 de junio de 1864, p. 4).

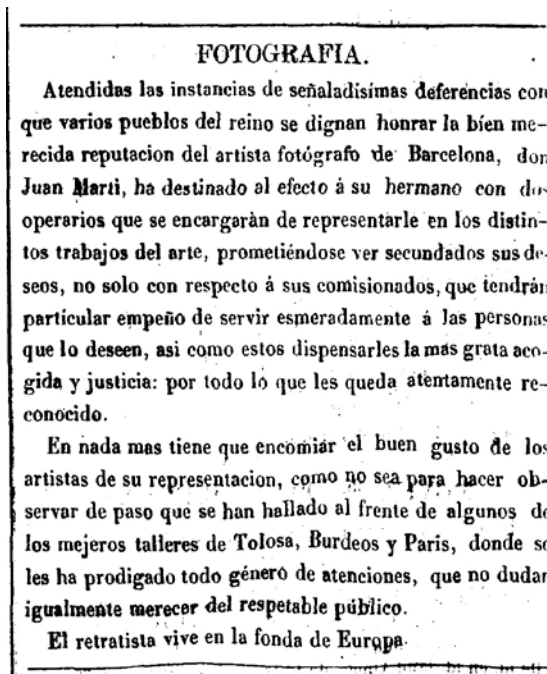


FIG. 4. Anuncio de Joan Martí en la prensa de Tarragona, anunciando la apertura de una sucursal de su estudio fotográfico de Barcelona en la Fonda Europa. *Diario de Tarragona* (Tarragona), 21 de julio de 1864, p. 4.

trográfico de su hermano Joan, pero no me cabe la menor duda de que el hermano citado en Tarragona es Manuel Martí. En primer lugar, porque no tenemos constancia de la existencia de otros hermanos –dos hermanos y cuatro hermanas–, y, en segundo lugar, porque he podido localizar en Tarragona, Valls y Tortosa con el nombre «M. Martí» impreso por delante y por detrás de los cartones, tarjetas de visita de esa época, 1864. En la trasera de esas tarjetas, se hace constar «M. MARTÍ / Fotógrafo / Calle del Aglá, n.º 6, p.º 4.º / esquina á la de Escudillers / BARCELONA» (FIG. 5), lo que interpreto en el sentido de que Manuel Martí no era un operador más al servicio del taller fotográfico de Joan Martí, sino un operador que actuaba, en aquel momento, como titular de la sucursal y al mismo nivel que su hermano lo hacía en Barcelona. Creo que refuerza este argumento el hecho de que la prensa de Tarragona se refiera al estudio montado en la Fonda de Europa, como «el de los señores Martí», en plural (*Diario de Tarragona* [Tarragona], 28 octubre 1864, p. 3).

La historiadora Núria F. Rius¹² planteó en su tesis doctoral sobre el fotógrafo barcelonés Pau Audouard, un tema al que, hasta el momento y en su conjunto, no hemos dedicado la atención que se merece. Me refiero al papel que jugó el núcleo familiar en la organización y consolidación de los estudios fotográficos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y en particular a partir

Martí hizo saber al público desde el primer momento, que su representación estaba en manos de su hermano y de dos operarios, todos ellos con experiencia en talleres fotográficos franceses, lo que implícitamente nos da a entender que su hermano Manuel Martí habría trabajado como operador en algún taller fotográfico de Tolosa, Burdeos o París, que son las ciudades que cita en sus anuncios. La estancia de Manuel Martí en Tarragona entra en contradicción con el relato militar que él mismo escribió para el expediente de su indulto, donde hacía constar que entre 1855 –acción de Comiols– y 1872 –retorno a Catalunya a las órdenes del general Rafael Tristany– estuvo residiendo en Francia en calidad de exiliado.

Hasta la fecha no he podido averiguar qué papel desempeñó Manuel Martí en el taller fo-

12 Núria F. Rius cita los siguientes casos en Barcelona: Napoleón, Moliné y Albareda, Mariezcurrena, Esplugas, Areñas, Cantó, Teixidó, Hostench y Audouard. Añade, además, que no se trata de un patrón económico propio de Barcelona, ya que en París ya se había dado en los primeros estudios fotográficos. Podríamos añadir ejemplos de otras muchas ciudades españolas. En Zaragoza, tenemos los casos de Coyne y Júdez, entre otros.



FIG. 5. Tres tarjetas de visita de Manuel Martí, de 1864, con el plató distinto en las tres, lo que indicaría que se corresponden a tres localizaciones diferentes, con la dirección del estudio que Joan Martí tenía abierto en Barcelona en el reverso. Arriba, a la izquierda, Mosén Pacheco, dirigente carlista turolense, publicada en el libro de Juan Pardo y Juantxo Egoña, a quien agradezco que me la haya facilitado. A la derecha retrato de una señora desconocida en un plató completamente diferente. Abajo a la izquierda, un señor [Martinell?] de Valls. La primera publicada en el libro *Historia fotográfica de la última Guerra Carlista (1872-76)* (Donostia: Txertoa, 2008), y las otras dos de la colección del autor.

de 1860, con la revolución comercial que experimentó el retrato fotográfico con la propagación de la tarjeta de visita. Seguramente esa falta de atención por parte de los historiadores es debida a la escasez de datos genealógicos de la inmensa mayoría de los fotógrafos, y de conocimientos del personal que trabajaba en los estudios fotográficos, que nos permita proceder a un estudio en profundidad y sacar conclusiones al respecto. Disponemos de escasa documentación de los talleres fotográficos del siglo XIX y de sus titulares. A lo sumo, el nombre, la dirección postal, la época en la que trabajó, unos cuantos retratos producidos en aquel estudio, en algunos casos su retrato... y qué más? ¿Cuántos miembros de la familia conocemos? ¿Cuántos y cuáles de ellos trabajaron en el taller? ¿Cuánto cobraban los operadores, y los ayudantes, y los retocadores, y...? ¿Cuál era el movimiento económico de los talleres de fotografía? ¿Qué otras profesiones ejercían además de la de fotógrafos? ¿Qué actividad social llevaban? ¿Participaban en la política, en actividades culturales?¹³ etc., etc.

En el caso de Joan Martí, el nombre del hermano mayor amplía sin duda el abanico que podemos abrir, de momento con los dos hermanos, la esposa de Manuel Martí –de la que desconocemos el nombre–, el hijo de Joan, Joan Martí Corrons, que se hizo cargo del negocio fotográfico a partir de 1902, a la muerte de su padre, hasta 1909, año en el que, según la prensa, el hijo desapareció «con su industria sin acordarse de sus acreedores, ó tal vez pensando demasiado en ellos; y por no haberse despedido correctamente el Juzgado del distrito de la Lonja, de la ciudad Condal, le cita para que comparezca en el sumario que le sigue por alzamiento de bienes.» (*Revista Ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros*, 25 agosto 1909, p. 309). Podemos ampliar el círculo un poco más. En el primer testamento¹⁴ conocido de Joan Martí Centellas, este manifiesta su deseo de que el estudio fotográfico no se venda, y aun en el caso de que su esposa no quiera dirigirlo, que sean «mi cuñado Juan Fernández y Dn. José Emeric¹⁵, operadores del mismo», los que lo continúen explotando. En el segundo testamento¹⁶ se ratifica en lo dicho, sustituyendo a José Emeric, que ya no trabajaba en el taller, por su sobrino Ángel Fernández, que en julio de 1883 era el encargado del establecimiento que Joan Martí tenía en la Rambla de Estudios de Barcelona (Fernández Rius, 2011: 74).

En cualquier caso cabe señalar que en sus inicios como fotógrafo en Barcelona, Joan Martí Centellas, todavía soltero, buscó la asociación comercial con un fotógrafo francés establecido en la Ciudad Condal desde el año 1846, me refiero a Eugenio Matthey. Ambos fotógrafos firmaron un contrato privado en enero de 1860 «para el ejercicio en mayor escala de su profesión»¹⁷, quizás viendo lo que se avecinaba con la revolución de la tarjeta de visita. Sin embargo, dicha sociedad se disolvió en junio de 1861 por las desavenencias entre los dos retratistas, que acabaron enfrentados en el juzgado. Pero esta sería otra historia.

13 Una muestra. Acaba de publicarse en Barcelona un extenso estudio sobre la tertulia del dramaturgo Frederic Soler «Pitarra» (David DOMÈNEC (2019), *Les nits de Pitarra. Aproximació a la rebotiga de Frederic Soler (1863-1871)*, Barcelona: Àmbit - Ajuntament de Barcelona), quizás la más importante tertulia cultural de la Barcelona de esa época, que coincide casi plenamente con la década prodigiosa de la fotografía del siglo XIX, y sin embargo apenas se hacen referencias a la fotografía.

14 Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB). Notaría de Ignasi Gallisà Reynés, protocolo de 1873, acta notarial núm. 392, testamento de Joan Martí Centellas fechado el 30 de octubre de 1873, fols. 1951r - 1954v.

15 Me consta que José Emeric Areñas, fotógrafo desde los primeros años sesenta, a partir de la década de los ochenta tuvo diversos estudios fotográficos en Barcelona, y que a finales del siglo XIX hacía de ambulante, encontrándosele en poblaciones como Sant Cugat o Solsona.

16 AHPB. Notaría de Ignasi Gallisà Reynés, protocolo de 1877, acta notarial núm. 672, testamento de Joan Martí Centellas fechada el 9 de agosto de 1877, fols. 2987r - 2990v.

17 AHPB. Notaría de Francesc de S. Rufasta, protocolo de 1861, acta notarial núm. 282, fols. 271v-273r.

Volvamos al militar Manuel Martí. Entre octubre y noviembre de 1875, mientras su esposa retrataba en Albocácer, él fue visto en Girona, Barcelona, Valencia, Madrid y vuelta a Valencia. En enero de 1876, un juez de Valencia ordenó su detención por un delito común. Ingresó en la prisión de Serranos, pero fue dejado en libertad a los pocos días. El último documento que consta en su expediente militar es un oficio del Ministerio de la Guerra, dirigido a la Junta Clasificadora de Carlistas presentados, en el que se informa que se autoriza a Manuel Martí Centellas para que fije su residencia en Barcelona donde tiene a su familia, este documento está fechado el 19 de junio de 1876. A primeros de agosto fue detenido en Barcelona. Tres años más tarde, en 1879, un juzgado de Morella le juzgó en rebeldía por su participación en el asesinato del secretario de El Boixar (Castellón). Según la prensa, en 1885 estaba exiliado de nuevo en Francia (*La Época* [Madrid], 30 abril 1885: 1). Manuel Martí Centellas murió en el hospicio de Burdeos en 1897, donde «vivía muy pobremente, asistido por varias familias»¹⁸.

Bibliografía

- BALLESTER CASTELLÓ, Francesc (sd [1949]): *80 anys a l'escenari o al pati de butaques. Records de la meua vida*. Valls: Autor.
- BRAGANZA Y DE BORBÓN, María de las Nieves (1934-1938): *Mis memorias: sobre nuestra campaña en Cataluña en 1872 y 1873 y en el centro en 1874*. Madrid: Espasa Calpe.
- CAMPOS VILANOVA, Xavier (2008): «Notas para una historia de la fotografía en Castellón de la Plana». V Jornades de l'Associació d'Arxivers Valencians: Fotografia valenciana i Arxius. València, 2008.
- DOMENÑO, Asunción (2017): *A través de la cámara oscura. Técnicas fotográficas en el entorno del carlismo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- FERNÁNDEZ RIUS, Núria (2011): *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*. Tesis de doctorat en Història de l'Art. Universitat de Barcelona / Université Sorbonne-París.
- MARTÍ BAIGET, Jep (2000): *Valls. Una memòria fotogràfica (1845-2000)*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs.
- ONFRAY, Stéphanie (2019): «Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico», en GARCÍA RAMOS, Francisco José / FELTEN, Uta A.: *Fotografía [femenino; plural] Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, Madrid: Fragua, pp. 17-40.
- PARDO, Juan / EGAÑA, Juantxo (2008): *Historia fotográfica de la última Guerra Carlista (1872-76)*. Donostia: Txertoa.
- RODRÍGUEZ MOLINA, M. José / SANCHIS ALFONSO, José Ramón (2013): *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. València: Diputació de València.
- TORRELLA, Rafael / IGLESIAS FRANCH, David (2008): *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
- VALLVERDÚ MARTÍ, Robert (1997): *El tercer carlisme a les comarques meridionals de Catalunya, 1872-1876*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

18 La noticia de la muerte de Manuel Martí la he podido leer en un periódico de Madrid, *El Correo Militar*, y en otro de Valls, *La Actualidad*, correspondientes a los días 1 y 2 de julio de 1897, respectivamente. Las dos gacetillas son muy parecidas y hacen referencia a un periódico de Burdeos. Sin embargo, su muerte no consta en los registros de defunciones de Burdeos que he podido consultar en línea, en julio de 2019: <http://archives.bordeaux-metropole.fr/archive/recherche/etatcivil2018/n:43>.

Fabricado en España. Industria fotográfica entre los años 40 y 80 del siglo XX, en la colección Miquel Galmes

Made in Spain. Photographic industry between the 40s and 80s of the 20th century, in the Miquel Galmes collection

Laia Foix
Aida Maideu
Pep Parer

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya

RESUMEN

Se presenta una aproximación a la historia de la industria fotográfica española en el período comprendido entre los años 40 y 80 del siglo XX. El estudio se basa en los objetos y documentos de la colección Miquel Galmes, fotógrafo, coleccionista e historiador de la fotografía. Se contextualizan los objetos, su materialidad y su funcionalidad en las diferentes etapas socioeconómicas de este período: la autarquía (años 40), la apertura y desarrollismo (años 50 y 60), y la etapa de internacionalización y declive (años 70 y 80). Se contemplan tres ámbitos de la industria fotográfica: cámaras fotográficas, accesorios y química fotográfica y material sensible. La colección Miquel Galmes depositada en el *Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya* permite estudiar los propios objetos, junto a los manuales técnicos, publicidad y otra documentación efímera que también se conserva.

Palabras clave: Industria fotográfica española, colección Miquel Galmes / IEFC, años 1940-1980, cámaras fotográficas, química fotográfica, accesorios de fotografía, historia de la fotografía.

ABSTRACT

An approach to the history of the Spanish photographic industry between the 40s and 80s of the 20th century is presented. This study is based on the objects and documents of the collection of Miquel Galmes, photographer, collector and photographic historian. The objects, their materiality and their functionality are contextualized in the different socioeconomic stages of this period: autarchy (40s), openness and developmentalism (50s and 60s), and the final stage of internationalization and decline (70s and 80s). Three areas of photographic industry are contemplated: cameras, accessories; and photographic chemistry and light-sensitive materials. The Miquel Galmes collection, deposited at the *Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya* allows the study of the objects together with technical manuals, advertising and other types of ephemeral documentation that is also preserved.

Keywords: Spanish photographic industry, Miquel Galmes collection / IEFC, 40s-80s, photographic cameras, photographic chemistry, photography accessories, photographic history.

La historia de la industria fotográfica española es todavía una asignatura pendiente dentro del campo de la historia de la fotografía, que en los discursos académicos está mayormente centrada en la figura del fotógrafo y en las fotografías como su obra final. La industria española en el ámbito de la fotografía ha existido desde el siglo XIX. En esta comunicación la tratamos en su período más activo: desde la postguerra hasta la entrada de España en la Comunidad Económica Europea; en una etapa de transición desde la fotografía en blanco y negro hasta la fotografía en color; desde la mecánica hasta la electrónica.

Una industria que resurge con fuerza en la postguerra y se alimenta de la autarquía, de las necesidades de un mercado cerrado y de la laboriosidad de una mano de obra barata; así como del ingenio y el empuje de unos pocos inventores, y personas con visión comercial y de negocios. Una industria que no ofrece competitividad en investigación ni en tecnología más allá de nuestras fronteras. El color, la electrónica y la mejora de las condiciones laborales de la clase trabajadora en España marcarán su agonía. La industria fotográfica española ya era poco más que simbólica cuando la fotografía digital irrumpió en el panorama internacional.

Todo esto es visible en los propios objetos que esta industria fabrica. Y es a través de estos objetos que nos adentramos en la historia: viéndolos, abriéndolos, comparándolos con sus homólogos de otros países, comprendiéndolos en su tecnología, en su funcionamiento y en sus materiales constitutivos. En un aprendizaje y una investigación que tiene lugar en el marco de la colección Miquel Galmes, depositada en el *Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya* (IEFC). Miquel Galmes, fundador y director del IEFC¹, fue también un gran coleccionista, con una visión global e integradora de la fotografía. A lo largo de su vida reunió un patrimonio inigualable donde tienen cabida todos los aparatos y utensilios que intervienen en la toma, el procesado y el visionado de las fotografías. Coleccionó también fotografías de todo tipo: industriales, publicitarias, técnicas, fotoperiodísticas, científicas, artísticas, de aficionado... Y se interesó por monografías, revistas, manuales técnicos, publicidad, tarifas, folletos, y documentos en cualquier soporte, que aportaran información sobre fotografía. La simbiosis de las diferentes partes de la colección: los objetos, los documentos y las fotografías, dotan al conjunto de una fuerza y una importancia única dentro del marco patrimonial fotográfico de España. Su interés por la industria española queda de manifiesto por la tempranísima exposición que organizó sobre este tema el año 1989 en el propio IEFC²; y, sobre todo, por la amplia muestra de cámaras, objetos, documentación y bibliografía que recopiló a lo largo de toda su vida.

Objetos con historia: la materialidad de la fotografía

Miquel Galmes comprendió la importancia de los objetos mucho antes de que en nuestro país se hablara de la materialidad de la fotografía o de la arqueología de los media (Parikka, 2012). Como fotógrafo de oficio, entendía la importancia de los mecanismos, de los pequeños avances que una óptica o un nuevo obturador aportaba a una cámara, de lo que suponía para la obtención de fotografías con más facilidad, con más nitidez o en condiciones menos favorables. Y siempre tuvo presente todo el equipo: los accesorios de estudio y

1 Véase una reseña de su biografía en «A modo de currículum» en el dossier de prensa de la exposición *Miquel Galmes, compromès amb la fotografia*, publicado por el IEFC en la web corporativa el año 2018, <<https://www.iefc.cat/wp-content/uploads/2018/01/exposicio-miquel-galmes-1.pdf>>

2 Entre los actos de celebración del 150 aniversario de la fotografía organizados por el *Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya*, el 14 de setiembre de 1989 se inauguró en la sala Ramon Alabern del propio instituto la exposición *Fet a Espanya*, que reunía una muestra de cámaras, accesorios y otros objetos de laboratorio para el fotógrafo, fabricados en España.



FIG. 1. Interior del estudio fotográfico Fotos Edén que estaba ubicado en la actual calle Nou de la Rambla de Barcelona. Negativo original sobre placa de vidrio conservado en la colección Miquel Galmes / IEFEC.

los que permitían la fotografía en el exterior; todo lo que un buen fotógrafo necesitaba en el laboratorio para revelar el negativo y para mejorar las copias. La larga postguerra que vivimos en este país implica unas circunstancias y un contexto que no son equivalentes en otros países cercanos como Francia, Inglaterra o Alemania. Hacer historia de las cámaras fabricadas en España va más allá de las propias cámaras. ¿Qué relaciones determinantes existían entre cámaras, accesorios y químicos, entre inventores, fabricantes, distribuidores y comerciantes? ¿Cuántas familias vivían de una determinada fábrica, de un estudio de galería, del retoque fotográfico, de los procesos de acabado de fotografías de boda o comuniones, de la venta de productos? Es necesario conocer el marco legal, económico y de infraestructuras comerciales que hicieron posible esta industria. Conocer los distintos agentes que participan: fábricas, tecnología, materias primas, infraestructuras de transporte y de distribución, mano de obra, consumidores, propaganda. Así también, el imaginario colectivo que crea el deseo y la necesidad de fotografiarse y de fotografiar en cada momento. La fotografía no es una tecnología que muestra la realidad de forma objetiva. La fotografía es un actor más en la interrelación que se establece entre el fotógrafo, los fotografiados, la cámara, el entorno y también los imaginarios populares de cada momento. Cada espacio social, cultural, económico e histórico da un significado diferente a la fotografía (Latour, 2005; Rius, 2018). El entorno (en estudio con *attrezzo*, al aire libre en espacios *no controlados*, en interiores domésticos...) nos condiciona y condiciona la *pose* o representación social que llevamos a cabo para ese acto fotográfico concreto (FIG. 1). La cámara, como objeto, permite unas u otras interrelaciones físicas entre el fotógrafo y el fotografiado. Las distintas cámaras fotográficas se asocian

a distintos entornos (cámara de estudio, cámara infantil, cámara estereoscópica para viajes o excursiones, cámara familiar...). Por tanto, el mejor conocimiento de todos los aparatos que intervienen en el acto fotográfico nos permitirá también un mejor conocimiento de la propia fotografía (Edwards, 2012). A algunos trabajos monográficos sobre el tema como el de Manuel Carrero (Carrero, 2001), se van sumando los estudios sobre fotógrafos o empresas, publicados en forma de monografías, artículos, comunicaciones o apuntes en blogs y webs de estudiosos y eruditos. Analizados conjuntamente han de permitir reescribir la historia de la fotografía en nuestro país a partir de datos concretos y contrastados obtenidos de fuentes primarias: colecciones y archivos personales y de empresas, la memoria oral, la prensa, el patrimonio industrial y arquitectónico de estudios, objetos, infraestructuras, etc. Estos estudios permiten avanzar en la historia de la fotografía a partir de múltiples microhistorias locales.

Cronología de un auge y un declive en tres etapas

No es casual que este período que marca un auge y declive de la industria fotográfica en España comience y acabe en dos momentos políticos y económicos claramente definidos que también afectarán a muchos otros sectores de la industria y de la sociedad. Dos momentos antagónicos en cuanto a la política económica del país: un cierre de fronteras inicial con un marcado proteccionismo e intervencionismo en la economía, frente a un proceso de internacionalización que tiene su momento clave en la entrada de España en la Comunidad Económica Europea el año 1985.

Autarquía, años 1940

Los años 40³ vienen marcados por la guerra civil, recién terminada, que conlleva una situación de miseria y pobreza que afectará duramente a las familias y a todo el tejido industrial, comercial y de infraestructuras. La dictadura en sus primeros años impone un control férreo sobre cualquier actividad social o económica. La fotografía será considerada especialmente peligrosa por su poder de comunicación en una situación de censura y control policial. El fotoperiodismo, tan importante en los años 20 y 30, está bajo el punto de mira. Las depuraciones de fotógrafos y la estricta censura sobre la prensa, así como la carestía y mala calidad de los materiales, harán de este sector una sombra de lo que fueron las revistas y prensa gráfica durante la república. Ante problemas acuciantes como la vivienda y el hambre, es evidente la dificultad de mantener un mercado de cámaras y productos fotográficos. La legislación que dificulta la importación por razones políticas y económicas, favorecerá una industria nacional de cámaras fotográficas muy sencillas, de bajo coste, elaboradas con materiales baratos y acabados rudimentarios, fáciles de fabricar con una mínima infraestructura industrial. Lo vemos en el modelo Perfecta, fabricado en 1942 por Industrias Matutano con chapa, hierro y madera de pino, una lente de menisco muy simple y malos acabados en el interior de la cámara⁴. O los diversos modelos de la Lirba, fabricada entre los años 1948 y 1955 por Joan Rosselló, reducidas en tamaño (a veces calificadas como *cámaras miniatura*). También de materiales sencillos, chapa de hojalata lacada y doblada con acabados poco cuidados en el interior y en

3 Si bien algunos autores sitúan esta primera etapa de autarquía hasta mediados o finales de los años 50, hemos optado por acotarla a la década de los 40 a partir de las características formales que presentan los objetos estudiados, sobre todo las cámaras fotográficas, acordes con la grave situación económica del país en estos primeros años de postguerra. Las dos etapas siguientes coinciden con la historiografía habitual ya que la política, la legislación, las infraestructuras de un país, influyen por igual a los distintos sectores sociales y económicos.

4 Ejemplar MG-M-01333 de la colección de Miquel Galmes / IEF.

algunos modelos con el núcleo del carrete hecho de madera con cabezal de latón⁵. También muestran esta situación de carestía el anuncio, como novedad, del flash de magnesio para evitar el «problema de la restricción [eléctrica] (...) Un solo aparato sustituye, sin desventaja, una instalación de varios focos eléctricos»⁶ en unos años en que los cortes en el suministro de electricidad eran una constante que no sólo afectaba a particulares, sino también a negocios e industria.

Apertura y desarrollismo, años 50 y 60

En esta etapa asistimos a una mejora progresiva de la situación económica, con la reactivación del fotógrafo aficionado, motor indiscutible de la industria fotográfica: fotografía familiar sobre todo, pero también de amateurs que se acogerán al incipiente asociacionismo permitido por las autoridades reiniciando la dinámica de los concursos. Son un mercado con bajo poder adquisitivo todavía, que van a optar por cámaras sencillas y que crearán una demanda de película fotográfica, y en el caso de la fotografía familiar reactivará las tiendas y comercios para revelado de carretes y positivado de copias. Los fotógrafos profesionales van a estar muchos años todavía revelando y positivando por sí mismos para obtener un beneficio añadido a las fotografías tomadas, gracias también a la pervivencia del blanco y negro que permitía realizar los procesos de laboratorio en el propio domicilio con total calidad en el resultado. Son numerosos los químicos para revelado dirigidos a aficionados y profesionales comercializados por Negra, bajo su marca Plemen⁷, o por Valca (FIG. 2). En las presentaciones para aficionados se envasaban los productos en dosis pequeñas pensadas para el revelado de pocas copias, con instrucciones para su preparación y uso⁸.

Surge la figura del fotógrafo ambulante o fotógrafos de eventos que tienen una ocupación profesional distinta como sueldo principal, pero que utilizan sus conocimientos o afición a la fotografía para obtener unos ingresos complementarios ejerciendo un pluriempleo muy habitual en esta época (Rius,



FIG. 2. Revelador Finofen, fabricado por Valca. Caja original que contiene los dos sobres con los productos químicos para elaborar el revelador, la hoja de instrucciones y etiqueta. Ejemplar conservado en la colección Miquel Galmes / IEFC.

- 5 Ejemplares MG-M-01460 a MG-M-01465 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.
- 6 Anuncio del aparato de magnesio Magniflass en el número 19 de la revista *Sombras* de 1945.
- 7 Encontramos en la colección Miquel Galmes / IEFC numerosos kits completos con sus envases originales e instrucciones, y con los productos químicos en su interior, de las diversas marcas existentes.
- 8 Packs como el ejemplar MG-M-01047 de la colección Miquel Galmes / IEFC del revelador Ultrafino de la casa Plemen o el ejemplar MG-M-01134 del revelador de la casa Valca.

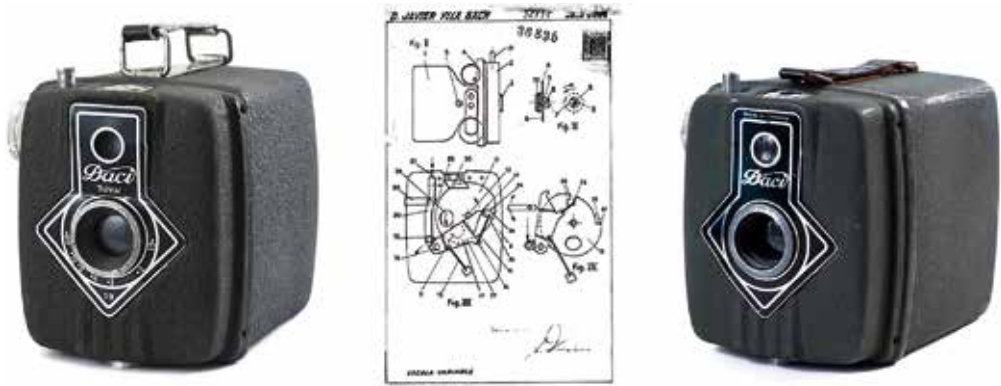


FIG. 3. Cámara fotográfica Daci Royal fabricada por Certex, patente de modelo de utilidad solicitada por X. Ylla en 1952 (centro) y cámara Daci Royal original fabricada por Dacora en Alemania (derecha) Cámara Daci Royal, conservadas en las colecciones Quim Tor y Miquel Galmes, del IEFC.

2016; Massafont, 2012]. Son usuarios habitualmente de cámaras de 35 mm, por lo que son conocidos también con el sobrenombre de *leiqueros*. El aficionado demanda todavía cámaras económicas, sobre todo hasta mediados de los años 60 en que la apertura de fronteras y la progresiva desaparición de los impuestos de lujo que gravaban la industria fotográfica facilitarían la entrada de cámaras extranjeras con mejores prestaciones técnicas.

Los fabricantes, amparados por una legislación proteccionista que permitía las patentes de introducción y modelos de utilidad⁹ (Barnadas, 2017) siguieron copiando la tecnología extranjera. Los ejemplos de estas prácticas, hoy consideradas fraudulentas, en las cámaras que se fabricaron en España son múltiples: la cámara Daci Royal fabricada en España por Certex el 1953¹⁰ mediante patente de modelo de utilidad, es una copia de la Daci Royal fabricada en Alemania por Dacora¹¹; sólo las distingue la mención *Germany* en el frontal de la cámara para las fabricadas por Dacora, pero el exterior y la estructura interior son iguales (FIG. 3). Una práctica que era habitual desde hacía décadas y que también vemos en los años 40 por ejemplo con la cámara Fotex 6 x 9¹² fabricada por el fabricante del mismo nombre, de Barcelona, a partir de 1945, con materiales sencillos como la baquelita, que era una copia de la PHOTAX II, fabricada entre 1938 y 1947 por la casa MIOM de Francia¹³.

Las patentes de introducción y los modelos de utilidad también fueron práctica habitual en la industria de accesorios. Mampel, una reconocida firma de distribución y fabricación de accesorios fotográficos presente en todo el período estudiado, llegó a presentar noventa y

9 Las patentes de introducción permitían registrar en España copias de patentes extranjeras que no se estuvieran explotando en nuestro país, cambiando la firma y algún detalle y traduciendo los textos originales sin más. Las patentes de utilidad, o modelos de utilidad como también eran llamados, exigían algún pequeño cambio. Esta legislación proteccionista que amparaba legalmente el piratería intelectual estuvo vigente desde 1929 hasta 1985 en que España entra en la Comunidad Económica Europea (Barnadas, 2017). Véase también el Estatuto de la Propiedad Industrial de 1929: Título II, «Patentes de introducción», artículos 68 a 72, y título IV, «Modelos de utilidad», artículos 184 a 194.

10 Ejemplar MG-M-01587 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

11 Ejemplar QT-M-00235 de la colección Quim Tor / IEFC.

12 Ejemplar MG-M-01956 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

13 Ejemplar MG-M-00337 de la colección Miquel Galmes / IEFC.

cuatro patentes, de las cuales setenta y cuatro son de utilidad y ocho de introducción (Barnadas, 2017). También el fotógrafo Jaume Calafell, un inventor singular, presentó treinta y una patentes, aunque casi todas fueron de invenciones propias y sólo nueve corresponden a modelos de utilidad (por ejemplo el modelo de utilidad correspondiente al visor Marte Estereo 2000, presentada el año 1979¹⁴).

Los fotógrafos profesionales, irán modernizando sus estudios. Anaca, surgida en los años 50, será un referente por sus cámaras de gran formato dirigidas a la fotografía de estudio y comercial, así como el sector de las artes gráficas. Son aparatos totalmente metálicos con muy buenas prestaciones técnicas. Permitieron dejar atrás las obsoletas y anticuadas cámaras de galería fabricadas en madera habituales todavía en muchos estudios. Actualmente son difíciles de encontrar por su volumen, que ha dificultado su conservación una vez quedaron obsoletas. La cámara Multipost es la más emblemática de este fabricante, que tendrá distintas versiones mejoradas a lo largo de los años¹⁵.

Internacionalización y declive, años 70 y 80

En la etapa de los años 70 y 80 confluyen, por lo que a la industria fotográfica atañe, tres factores clave. Por un lado, un mayor poder adquisitivo de la población que exigirá mejores y más sofisticadas cámaras. Por otro lado, las mejores condiciones económicas de la mano de obra supondrán un encarecimiento y pérdida de competitividad en los procesos de fabricación. Por último una mayor complejidad técnica y tecnológica marcada principalmente por los procesos inherentes a la fotografía en color y por la introducción de la electrónica en las cámaras fotográficas dificultarán el quehacer de una industria nacional que siempre fue deficiente en investigación y procesos de I+D propios.

En la década de los 70 se generaliza el color en la fotografía doméstica y profesional. El complejo revelado del color obligará a los fotógrafos profesionales a externalizar los procesos de laboratorio que progresivamente se automatizarán a través de *minilabs* o estaciones de revelado, con el consecuente cierre de laboratorios de procesado. Sin embargo el auge de la fotografía doméstica y de ocio incrementará la actividad en el sector comercial de tiendas especializadas¹⁶. Negra y Valca comercializarán película o papel en color, si bien sostenidas siempre por sus *partners* extranjeros, que les proveerán de un producto básico que en muchos casos solo pasaba por procesos de manipulación y envasado en España donde no había maquinaria ni infraestructura para su fabricación. Un ejemplo curioso es el de Fotokit-Color, que en 1974 en Granada ofrece un kit de revelado para diapositivas en color para su uso doméstico¹⁷.

La electrónica incorporada a las cámaras fotográficas, junto a una mayor sofisticación del resto de prestaciones, imposibilita la competitividad de las cámaras fabricadas en España. Al mismo tiempo, el proceso de apertura que culminará con el ingreso en la Comunidad Económica Europea facilita las importaciones y la fabricación en mercados emergentes con mano de obra especializada más barata, sobre todo China y Japón. Así, en los años 70 la casa Negra, dedicada principalmente a la producción de químicos y material sensible, anuncia cámaras suyas

14 Ejemplar MG-M-01878 de la colección Miquel Galmes / IEFC.

15 En la colección Miquel Galmes hay un ejemplar de la primera versión modificada fabricada a principios de los años 60.

16 Este auge será una realidad hasta la rápida implementación de la fotografía digital en la última década del siglo XX, pero esta es ya otra historia.

17 Ejemplar MG-M-01978 de la colección Miquel Galmes / IEFC.



FIG. 4. Cámara fotográfica Nerasport 3x4 amateur fabricada por la Negra, con su caja original e instrucciones de uso, conservada en la colección Miquel Galmes / IEFC.

fabricadas en Hong Kong, como la Nera 600¹⁸, o el flash para esta misma gama Nera que está fabricado en Japón¹⁹. Sin embargo, en los años 60 había fabricado diversos modelos de cámaras en España, como la Nerasport (FIG. 4) fabricada hasta el año 1965²⁰.

Por otro lado, las infraestructuras industriales existentes y la mano de obra formada van a permitir que marcas extranjeras fabriquen en España modelos propios. Es

el caso de Certex, que fabricó cuatro modelos para Agfa en este período: la Agfa Jean en 1978²¹, la Agfa Click también de 1978²², la Agfa Isoly de 1980²³ y la Agfa Happy el 1982²⁴. De la Agfa Isoly Certex fabricará un modelo equivalente con marca propia, la Werlisa Club Color (FIG. 5)²⁵.

Nombres propios de la industria fotográfica española

Pretender ser exhaustivos en este apartado excede el espacio y alcance de este estudio. Tan sólo queremos dibujar un mapa orientativo enumerando, sobre todo, los agentes principales, los que encabezaron iniciativas de largo recorrido y trascendencia, que sostuvieron una red industrial y comercial genuina en los distintos ámbitos de la industria fotográfica.

Los objetos estudiados en lo que hemos llamado industria fotográfica española o patrimonio fotográfico industrial, se pueden agrupar en tres grandes bloques o ámbitos: el de las cámaras; el que agrupa accesorios de cámara, laboratorio y estudio fotográfico, y el ámbito compuesto por los químicos y material sensible.

18 Anunciada en diversos ejemplares de la revista *Arte Fotográfico*.

19 Ejemplar MG-M-01568 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

20 Ejemplar MG-M-01559 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

21 Ejemplar MG-M-01590 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

22 Ejemplar MG-M-01591 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

23 Ejemplar MG-M-01598 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

24 Ejemplar MG-M-01592 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

25 Ejemplar MG-M-01630 de la colección de Miquel Galmes / IEFC.

Cámaras fotográficas

De los tres ámbitos estudiados, el que ha merecido más atención por parte de coleccionistas y estudiosos es sin duda el de las cámaras fotográficas. La obra más completa sobre cámaras fabricadas en España en el período estudiado es la de Gerardo Acereda (Acereda, 2002; Acereda, 2019). Según este autor, en este período existen cuarenta y un fabricantes de cámaras en nuestro país. Entre estos fabricantes, distinguimos dos grandes grupos según su dedicación a la fabricación de cámaras y al sector fotográfico:

El primer grupo lo forman dieciocho fabricantes de cámaras que son empresarios del sector fotográfico, algunos se dedican de forma principal y prioritaria a la fabricación de cámaras fotográficas²⁶, y otros que son del ámbito de los químicos o materiales sensibles, o a veces distribuidores o comerciantes, eventualmente fabrican algún o algunos modelos de cámaras fotográficas sin que constituya una parte significativa de su negocio²⁷.

El segundo grupo lo forman veintitrés fabricantes que son ajenos al sector fotográfico en sentido estricto²⁸: fabricantes oportunistas de otros sectores industriales que eventualmente fabrican uno o escasos modelos de cámaras fotográficas, piezas únicas artesanales, o cámaras de fabricante desconocido²⁹.

Teniendo presente que a día de hoy hemos podido inventariar poco más de una cuarta parte de los objetos de la colección de Miquel Galmes, hemos localizado de momento, doscientas sesenta y cuatro cámaras fotográficas fabricadas por veintitrés fabricantes españoles distintos (de los cuarenta y uno citados por Gerardo Acereda).

Para el conocimiento de estos fabricantes son esenciales también los trabajos de investigación sobre casos concretos, como el de Ramon Barnadas sobre el fotógrafo, inventor y fabricante Jaume Calafell citado anteriormente (Barnadas, 2017)³⁰, también el estudio sobre la figura de Hipólito Gil Rodríguez³¹ de Francisco Gil Chaparro (Gil, 1999); o los estudios sobre ANACA en Murcia llevados a cabo por Gerardo Acereda (Acereda, 2002, *Anaca...*) y José Fernando

26 Nos referimos a Certex, Construcciones Anaca, Fotex, Industrias Matutano S.L., Kodak, Manufacturas de física aplicada Fowell S.A. y Raber S.L.

27 Nos referimos a: Camaritas fotográficas Titan (distribuida por Oliver Salleras), Casa Univex, Gráfica (distribuida por Wehrl), Germán Industrial S.A., Hipólito Gil Rodríguez (mecánico de cámaras y decorador), Mampel, Negra industrial S.A., Oliver Salleras, Martevisión S.A. (inventada y fabricada por Jaume Calafell), Pronta (comercializada por Mampel Asens) y Rafael Garriga.

28 Nos referimos a: Cadete, Lubos patentes fotográficas, Bebé, Establecimientos Carceller, Frica, Diana, Luza, Vicente Ferrer Iglesias, Cafoc, Ruti-Juni, Reda, Cabel, Nicolau Griñó (fabricante de juguetes), SIC (fabricante de juguetes), Juegos Educa (fabricante de juguetes), Enosa (fabricante de productos ópticos), Industrias R.L. (fabricante de productos ópticos), Instituto Óptico técnico Kavex (fabricante de productos ópticos), Industrias plásticas Madel (fabricantes de productos plásticos), Aiscondel (fabricantes de productos plásticos), Nemrod (fabricante de productos de deportes subacuáticos), Cinematografía Amateur SA - Cinama (servicios de montaje, revelado y venta para cine) y Rosselló (ebanista y fabricante de instrumentos de música).

29 En estos casos de cámaras de las que no se conoce el fabricante, pudiera ser que una investigación más exhaustiva nos revelara que se trata de modelos de fabricantes ya incluidos en esta relación; o bien de otros fabricantes hasta ahora desconocidos. Se trata de los modelos: Cadete, Bebé, Frica, Diana, Cafoc, Ruti-Juni, Reda y Cabel.

30 Un estudio muy completo sobre la figura de este fotógrafo e inventor llevado a cabo por Ramon Barnadas e incluido en el catálogo de la exposición *L'Espaitemps Calafell 1917-1986. Mig segle de fotografia*. Jaume Calafell Pifarré registró un elevado número de patentes como por ejemplo los míticos visores estereoscópicos Marte, ampliadoras, la cámara automática Marvisa, etc. Y es, por lo tanto, uno de los grandes nombres de la historia de la industria fotográfica española.

31 Hipólito Gil Rodríguez fue el fabricante e inventor de un solo modelo de cámara, la Ultra. Aun así, es un caso relevante ya que de esta cámara se vendieron 2800 ejemplares no solo en la ciudad de Sevilla sino que llegaron a

Vázquez (Vázquez, 2009). Aun así, existe un tratamiento bibliográfico muy desigual entre unos fabricantes y otros, y la cantidad de bibliografía que se ha generado en algunas ocasiones no siempre se corresponde con la relevancia que tuvieron como fabricantes.

Accesorios de cámara, laboratorio y estudio fotográfico

Un segundo bloque corresponde al conjunto de accesorios de laboratorio, de estudio, o complementos de las propias cámaras. En este grupo se ha incluido material de laboratorio como cubetas, tanques de revelado, ampliadoras, marginadores, pinzas, cizallas, luces inactínicas, esmaltadoras... accesorios de estudio, como flashes, focos, etc. Y también ópticas, filtros, visores o proyectores. Se han descartado de forma expresa accesorios relacionados con el ámbito de los acabados o sistemas de presentación de la obra final en fotografía: álbumes, marcos, cantoneras, adhesivos... También se han descartado accesorios para fotografía pero que a la vez son usados también en otros sectores, y por lo tanto son accesorios más generalistas como resistencias, baterías, o similares.

Exceptuando la obra de Manuel Carrero (Carrero, 2001) escrita hace ya casi veinte años, no hay monografías expresamente dedicadas a la industria fotográfica de accesorios, químicos o materiales sensibles. Un camino obligado es recurrir a las revistas especializadas para leer entre líneas en los artículos más pedagógicos de consejos y *recetas*; y rastrear la publicidad, muy abundante en estos casos. Se hace necesario añadir documentación técnica, tarifas, manuales u otros impresos que solían acompañar los productos, así como los propios envoltorios y cajas originales, para ampliar y completar la información existente. Esta documentación efímera es abundante en la colección Miquel Galmes y ha permitido completar y contrastar datos y fechas citados en otras fuentes. También sería necesario poder acceder a los archivos de empresa que nos dan información de la actividad económica de la propia entidad, de sus proveedores y clientes, además de proporcionar valiosos datos sobre el contexto social, legal y cultural en que actuaban estas empresas. En la colección Miquel Galmes hay algunos documentos originales, aunque no el archivo completo de la empresa, de Infonal, Certex, Negra y Marte. Parece ser también que siguen existiendo los archivos de la familia Garriga (Carrero, 2001) y de Mampel (Acereda, 2002) aunque desconocemos su localización y disponibilidad.

La fabricación de accesorios en nuestro país, como la fabricación de cámaras, suele tener como denominador común una baja complejidad tecnológica. En cuanto a los fabricantes de accesorios, podemos diferenciar también los que pertenecen al sector fotográfico y los que no. Hay catorce fabricantes de accesorios que pertenecen al sector fotográfico: Carranza, Conplain, Quimpol sólo se dedican a fabricar accesorios. Algunos fabricantes de cámaras se introdujeron también en este ámbito, como Certex y Construcciones Anaca. Diversos distribuidores y comerciantes llevaron a cabo iniciativas de fabricación como las reconocidas firmas Mampel, Germán Cortés y Oliver Salleras. También distribuidores menos relevantes del sector fotográfico como Ángel Font, Cimat-Foto, Espiga o Vinalva. Valca, fabricante principalmente de químicos y material sensible, también hizo incursiones puntuales en este ámbito. Y un caso singular, el fotógrafo Jaume Calafell, que fabricó cámaras como la Marvisa Studio y la colección de vistas y visores estereoscópicos Marte Visión (FIG. 6), y que también fabricó múltiples accesorios³².

todo el país pese a la falta de infraestructura, a la carencia de películas y a las consecuencias de la posguerra (Gil, 1999).

32 En la colección Miquel Galmes / IEFC hay una muestra muy amplia de los visores de Marte para ubicar en la vía pública o de sobremesa para establecimientos, todos ellos con inserción de monedas para su uso por parte del

Ajenos al sector fotográfico en sentido estricto, encontramos cinco empresas oportunistas de otros sectores industriales que eventualmente fabrican algún accesorio para fotógrafos. Cuatro de ellos son fabricantes: Construcciones de aparatos mecánicos, Garcimax electrónica, Enosa y el Instituto Óptico Técnico Kavex que fabricó ópticas para cámaras y, como ya hemos visto anteriormente, también alguna cámara fotográfica. Athia, de Madrid, pertenece al mundo comercial y eventualmente se dedicó a la fabricación de algunos accesorios para fotografía.

Químicos y material sensible

La química fotográfica ha sido uno de los pilares más importantes en que se fundamenta la fotografía. En este ámbito encontramos cuatro fabricantes principales: Infonal, Negra, Mafe y Valca. Las dos primeras con trayectoria desde antes de la guerra civil. En plena contienda, el año 1938, nace Valca y en 1955 surge Mafe (con el objetivo principal de proveer de película a la industria nacional del cine).

La insuficiencia tecnológica y la falta de I+D son una pauta en estas empresas que ligan su existencia a marcas extranjeras. Infonal estuvo dominada por Gevaert casi desde sus inicios y desaparece en 1979. Valca nace con el auxilio tecnológico de Ilford, que en 1973 se desentiende de sus acciones en la empresa española que cerrará sus puertas el año 1993. Mafe inicia su andadura gracias a la tecnología de Perutz e incorporará progresivamente a Agfa que la absorberá de hecho en 1961 y legalmente el año 1992, gestionándola hasta su desaparición el año 2001. Negra Industrial es la única que no tuvo en ningún momento participación extranjera en su accionariado, y mantiene su línea de fabricación de fotografía hasta 1987.

La película es el producto que más dificultad representó para estos fabricantes y siempre fue dependiente de las firmas y el I+D de otros países. Los químicos, así como muchos accesorios, son los que mejor han podido sortear este hándicap tecnológico y de investigación tan adherido a la industria española. Es en la especialización de productos químicos para la fotografía donde encontraremos algunas iniciativas menores ya en la época de declive: Fotokit el año 1974, Optemar y Yamaquímica en los años 80. Sin embargo, por las características de la propia química, siempre ha sido posible utilizar genéricos, o productos base, que preparados y mezclados en el laboratorio han posibilitado ultimar el proceso fotográfico de negativos y positivos. Tres empresas dedicadas a la fabricación de productos de química fina y reactivos químicos de laboratorio han tenido una trayectoria reconocida de servicio a la industria

público. También se conservan ejemplares de las fotografías estereoscópicas sobre película plástica de color montada en cartones para utilizarse con los visores de sobremesa o con los visores de mano de los distintos modelos patentados. No ahondamos en la descripción de este material porque por sí solo ya excedería el espacio de este artículo.



FIG. 5. Cámara fotográfica Agfa Isoly fabricada por Certex en España en 1980 para la marca Agfa (arriba) y la réplica fabricada por Certex también bajo el nombre de Werlisa Club Color (abajo), conservadas en la colección Miquel Galmes / IEFC.



FIG. 6. Publicidad del visor estereoscópico de mano fabricado por Marte en los años 60 y distribuido por Mampel Asens (izquierda) y vista anterior y posterior de un ejemplar conservado en la colección Miquel Galmes / IEFEC.



fotográfica: Probus, fundada el año 1929 y absorbida en 1978 por la multinacional Merck. Panreac Química fundada en 1941 y adquirida en 2010 por la multinacional ITW. Y la más tardía, Droqsacolor, fundada en 1976.

En conjunto, vemos que la fotografía reúne un sector industrial heterogéneo, inestable y lleno de casos particulares y nombres propios. Aparte de las intersecciones entre los fabricantes de cámaras, químicos o accesorios, no podemos obviar el papel decisivo que juegan también los distribuidores y comerciales, algunos con larga trayectoria en el sector fotográfico y que también inician proyectos de fabricación en los tres ámbitos estudiados. Algunos fabricantes surgirán y desaparecerán en este período,

como Valca, Anaca o Certex, por citar iniciativas empresariales de especial importancia. Otros iniciaron su andadura el primer tercio de siglo. La mayoría no sobrevivirán a la internacionalización y aglutinamiento en manos de multinacionales que ha afectado a buena parte del tejido industrial de España.

Colección y patrimonio: el objetivo de un fotógrafo

Es obvio que para utilizar los objetos como fuente de información primaria necesariamente tiene que haber un trabajo previo de recopilación y posterior patrimonialización de estos objetos. Es innegable la importancia del coleccionismo privado que ha permitido en ocasiones la conservación de objetos que en muchos casos se hubieran perdido para siempre. Sin embargo, la historia nos demuestra, a pesar de las excepciones, que la conservación del patrimonio es mayor y mejor cuando se lleva a cabo en entidades creadas con este fin. Ejemplos recientes de patrimonialización de colecciones privadas son: la colección Miquel Galmes ingresada en 2015 en el IEFEC³³ (reúne objetos de todos los ámbitos: cámaras, accesorios y material de laboratorio, químicos y materiales sensibles, incluyendo obra fotográfica y documentación textual), Valca (químicos y material sensible, objetos y archivo documental de la empresa) ingresada en el 2018 en el Archivo Histórico de Euskadi y también el 2018, el ingreso de la colección de Gerardo Acereda en el Archivo General de la Región de Murcia (cámaras). Una vez con-

33 Sumamos también el ingreso en el IEFEC el año 2018 de la colección Quim Tor, que aporta unos trescientos cincuenta objetos: casi doscientas cámaras fotográficas, aparatos de laboratorio, documentación y gadgets diversos, junto a más de catorce mil fotografías del fotógrafo Arseni Julià de la Riera.

servadas en entidades patrimoniales, estas colecciones deben ser puestas en valor mediante procesos de conservación y restauración, registro e identificación de piezas, descripción técnica, contextualización, accesibilidad y difusión³⁴.

El principal valor de la colección Miquel Galmes, legada por su artífice al IEFC, radica en el hecho de ser un recurso de acceso libre, depositada en una entidad con una clara voluntad de servicio público, con garantía de accesibilidad para la investigación y disponibilidad para exposiciones u otras actividades de carácter cultural. El propio IEFC ha llevado a cabo una jornada de presentación de la colección³⁵ y una exposición³⁶ para dar a conocer su contenido. La colección suma más de quinientos metros lineales de objetos y documentación que está en proceso de inventario, registro y catalogación. Se trabaja con un equipo multidisciplinar formado por especialistas en historia y técnica de la fotografía, documentalistas, fotógrafos y restauradores-conservadores especializados en fotografía. Paralelamente, se facilita el acceso a los investigadores, ya que entendemos que la investigación aporta valor y sentido a la colección, en una simbiosis enriquecedora para ambas partes. El interés de la colección ya se ha puesto de manifiesto a partir del estudio y difusión de algunas piezas a través de investigaciones, préstamos para exposiciones, etc. Son un ejemplo la investigación de Salvador Tió sobre el fotógrafo autómatas que pudimos escuchar en la segunda edición de estas jornadas³⁷. La documentación y objetos expuestos en Tárrega el año 2017³⁸; el préstamo de piezas de época para *attrezzo* en la película *El fotógrafo de Mauthausen*³⁹. Y las dos exposiciones realizadas por IEFC citadas anteriormente: la *Presentación de la colección Miquel Galmes* el año 2018 y *Troc de Mirades* el año 2019.

Bibliografía

ACEREDA VALDÉS, Gerardo; GARCÍA HERNÁNDEZ, María y CASTILLO FERNÁNDEZ, Javier (2019): *Cámaras de colección: El legado de Gerardo Acereda Valdés en el Archivo General de la Región de Murcia*. Murcia: Archivo General de la Región de Murcia.

ACEREDA VALDÉS, Gerardo (2002): *ANACA: El triunfo del ingenio*. Madrid: Omnicón, S.A.

- (2002): *1880-1990 Cien años de cámaras españolas*. Murcia: el autor.

34 También merece la pena mencionar la colección de aparatos y cámaras fotográficas existentes en el MnacTEc de Terrassa y en el Inspai de Girona.

35 El 18 de octubre de 2018 el IEFC organizó la Jornada de Presentación de la colección Miquel Galmes que contó con diversas conferencias y una exposición de objetos, fotografías y documentos <<https://www.iefc.cat/es/agenda-detalle/jornada-presentacion-coleccion-miquel-galmes/>>

36 Del 5 de julio al 15 de setiembre de 2019 se ha podido visitar en el Centre d'Art Contemporani La Sala de Vilanova i la Geltrú la exposición *Troc de Mirades*, organizada y producida por el IEFC que muestra una parte significativa de la obra fotográfica de la colección. Esta exposición, junto a la de Manel Esclusa organizada conjuntamente, ha merecido el *Premio Fotoconnexió 2019* en la categoría de «Iniciativa fotográfica del año», otorgado por Fotoconnexió.

37 Se trata de la comunicación titulada «El Fotógrafo autómatas de Antonio Durán y Fornel (1892-1905)», de Salvador Tió y publicada en *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, a cargo de José Antonio Hernández Latas. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018.

38 Nos referimos a la exposición *L'Espaitemps Calafell 1917-1986. Mig segle de fotografia*, organizada por el Museu Comarcal de l'Urgell el año 2017 y comisariada por Ramon Barnadas. Ya nos hemos referido anteriormente al catálogo que se publicó.

39 Esta película que trata de la reclusión del fotógrafo Francesc Boix en este campo de concentración está dirigida por Mar Targarona, producida por Rodar y rodar, We produce 2017 AIE, FILMTEAM con la participación de RTVE, TV3, ICCA, ICEC y Netflix. Se estrenó en 2018.

- BARNADAS RODRÍGUEZ, Ramon (2017): *L'Espaitemps Calafell 1917-1986: Mig segle de fotografia*. Barcelona: Ajuntament de Tàrraga; Museu Comarcal de l'Urgell.
- CARRERO DE DIOS, Manuel (2001): *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: CCG; CR-DI; Ajuntament de Girona.
- EDWARDS, Elizabeth (2012): «Objects of affect: photography beyond the image», *Annual Review of Anthropology*, vol. 41, pp. 221-234.
- GIL CHAPARRO, Francisco (1999): *El Privilegio de la creación: Hipólito Gil Rodríguez: decorador, mecánico fotográfico e inventor*. Sevilla: Diputación Provincial.
- LATOUR, Bruno (2005): *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- MASSAFONT, Martí; NAVARRETE, Fina; PARER, Pep (2012): *Martí Massafont*. Girona: Ajuntament de Girona; Rigau.
- PARIKKA, Jussi (2012): *What is media archeology*. Cambridge: Polity Press.
- RIUS, Núria F. (2016): «Entre policía, iglesia y conformismo doméstico el fotorreportaje social y familiar en la España de Franco», *Revelar: Revista de Estudios de Fotografía e Imagen*, vol. 1, pp. 159-175. https://www.researchgate.net/publication/319619508_Entre_policia_iglesia_y_conformismo_domestico_el_fotoreportaje_social_y_familiar_en_la_Espana_de_Franco
- (2018): «Más allá de la simple imagen: fotografía e investigación», *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 44 (1), pp. 166-168. https://www.researchgate.net/publication/324637308_Mas_alla_de_la_simple_imagen_fotografia_e_investigacion
- VÁZQUEZ CASILLAS, José Fernando (2009): «La industria fotográfica ANACA», *Imafronte*, núms. 21-22, pp. 405-408. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3769179>

Galería fotográfica
de los participantes en las III Jornadas



Fotografías de Xavi Buil



Denis Pellerin



Beatriz Sánchez Torija



Peter Blair



Rachel Bullough Ainscough



Elisa Díaz-González



José Antonio Torcida



Stella Ibáñez y Francisco Boisset



Pablo Martínez Muñiz



Manuela Alonso Laza



Stéphanie Onfray



Victor Flores



Carlos Teixidor Cadenas



Dainius Junevičius



Francisco de la Torre



María Teresa Irazo Muñio



Antonio Jesús González



José Antonio Hernández Latas



Ramón Lasasa Susín



Catarina Cortés Pereira



Luis Ayerbe



Sandra Arzate González



Reyes Utrera Gómez



Juan José Sánchez y Yolanda Fernández-Barredo



Sara Brancato



Albert Bada Ortoll



Francisco Perla, Consuelo Pérez y Félix Peláez



Raúl Hevia García



Teresa Montiel



Carlos Veilla Lon



Juan Antonio Fernández Rivero y Mª Teresa García Ballesteros



Antonia Salvador



Juan Miguel Sánchez Vigil



Albert Domènech Alberdi



Jep Martí



Aida Maideu y Laia Fox

Índice

Presentación

José Antonio Hernández Latas 7

PONENCIA INAUGURAL

The London Stereoscopic Company (LSC), then and now

Denis Pellerin 14

COMUNICACIONES

Una mirada estereoscópica el Museo Nacional del Prado

Beatriz Sánchez Torija 25

George Washington Wilson. The formative years

Peter Blair 37

Cámaras, telescopios y mulas: Charles Piazzi Smyth camino al Teide

Rachel Bullough Ainscough 45

«Teneriffe, an astronomer's experiment» (1858): los ejemplares del libro de Piazzi Smyth conservados en Canarias

Elisa Díaz-González 57

El fotógrafo Casimiro Yborra y los inicios de la fotografía estereoscópica en Cantabria (1856-1860)

José Antonio Torcida 69

PONENCIA

Cámaras fotográficas estereoscópicas en la colección Boisset-Ibáñez	
Francisco Boisset / Stella Ibáñez	80

COMUNICACIONES

Francis Frith, la estereoscopia y Oriente: el álbum «Egypt, Nubia and Ethiopia», 1862	
Pablo Martínez Muñiz	97
Cien años de fotografía estereoscópica en el Centro de Documentación de la Imagen de Santander (CDIS)	
Manuela Alonso Laza	107
Mujer y fotografía estereoscópica: retos sociales, comerciales y expresivos de las «escenas de género»	
Stéphany Onfray	117

PONENCIA

The Portuguese Photographer Carlos Relvas (1838-1894) and Stereoscopy	
The making of the «Digital Catalogue Raisonné»	
Victor Flores	128

COMUNICACIONES

Negativos estereoscópicos de la casa Laurent	
Carlos Teixidor Cadenas	141
The history of stereoscopic photography in Lithuania from 1860-1915	
Dainius Junevičius	151
Castilla-La Mancha en las ediciones de fotografía estereoscópica del siglo XIX	
Francisco de la Torre	261
La estereoscopia en las colecciones y archivos fotográficos del Gobierno de Aragón	
María Teresa Irazo Muñio	173
Señán estereoscopista	
Antonio Jesús González	185

PONENCIA

Aragón en la fotografía estereoscópica de los hermanos Júdez (1860-1876)	
José Antonio Hernández Latas	192

COMUNICACIONES

La fotografía estereoscópica en la producción de Rodolfo Albasini	
Ramón Lasasa Susín	209

Retocar la tercera dimensión. El archivo de negativos estereoscópicos de Aurélio da Paz dos Reis	
Catarina Cortés Pereira.....	219
La colección de estereoscópicas del médico zaragozano Enrique Pratosí	
Luis Ayerbe / Luis Castelo / Juan Miguel Sánchez Vigil.....	227
La colección de vistas estereoscópicas de Arturo Pani Arteaga y el sistema Jules Richard	
Sandra Arzate González.....	237
PONENCIA	
La Estereoscopia en la Real Colección de Fotografía	
Reyes Utrera Gómez	244
PONENCIA	
Aparatos de visión estereoscópica, objetos de colección	
Juan José Sánchez / Yolanda Fernández-Barredo	266
COMUNICACIONES	
Enrique Simonet y la fotografía estereoscópica en la Escuela de Bellas Artes de Madrid	
Sara Brancato	285
El acceso de la clase media a la fotografía a través de la estereoscopia. El caso de Josep Majó Payés	
Albert Bada Ortoll	295
La colección de imágenes estereoscópicas de la Confederación Hidrográfica del Ebro. 1929-1934	
Consuelo Pérez / Félix Peláez / Francisco Perla.....	307
Riqueza y variedad estereoscópica en el Archivo Alejandro Quintana en Santander	
Raúl Hevia García	319
Avatares en el tiempo de la colección de proyecciones fotográficas de la casa E. Mazo. Fotografía de cristal y estereoscópica en el Museo Histórico Arqueológico Najerillense	
Teresa Montiel	327
La fotografía estereoscópica en el arte contemporáneo	
Carlos Velilla Lon.....	341
PONENCIA DE CLAUSURA	
La Casa Laurent y la fotografía estereoscópica	
Juan Antonio Fernández Rivero / M ^{ra} Teresa García Ballesteros	352

VARIA SOBRE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA (NO ESTEREOSCÓPICA)	381
---	-----

COMUNICACIONES

Representación social de las monarquías europeas en la colección de cartes de visite de Guillermo de Osma María Olivera / Antonia Salvador / Juan Miguel Sánchez Vigil	383
Origen, autorías y contexto del álbum político-caricaturesco-pornográfico de «Los borbones en pelota» a partir de unas cartes de visite Albert Domènech Alberdi	397
Comandante «Pancheta» en el campo de batalla / Manuel Martí y su esposa en el taller fotográfico. Primeras luces Jep Martí	415
Fabricado en España. Industria fotográfica entre los años 40 y 80 del siglo XX, en la colección Miquel Galmes Laia Fox / Aida Maideu / Pep Parer	427
GALERÍA FOTOGRÁFICA Xavi Buil	441

Este libro,
que contiene
las actas de las
III Jornadas sobre Investigación
en Historia de la Fotografía



celebradas en Zaragoza
del 23 al 25 de octubre de 2019,
se acabó de imprimir
el 21 de junio de 2022
«Día Internacional
de la Estereoscopia»

colección **actas**

