





# MIRAR LA ARQUITECTURA

FOTOGRAFÍA MONUMENTAL EN EL SIGLO XIX

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
CULTURA Y DEPORTE**

MINISTRO

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA

José María Lassalle Ruiz

**BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA**

DIRECTORA

Ana Santos Aramburo

DIRECTOR CULTURAL

Carlos Alberdi Alonso

ORGANIZA



COLABORAN



## EXPOSICIÓN

DEL 3 DE JULIO AL 4 DE  
OCTUBRE DE 2015

### ORGANIZA

Biblioteca Nacional de España

### COMISARIADO

Delfín Rodríguez Ruiz  
Helena Pérez Gallardo

### COORDINACIÓN GENERAL DE LA EXPOSICIÓN

Área de Difusión de la BNE

### DISEÑO

El Taller de Gráfica y  
Comunicación, S.L.

### MONTAJE

SIT Grupo Empresarial, S.L.

### TRANSPORTE

InteArt, S.L.

## CATÁLOGO

### EDITA

Biblioteca Nacional de España

### COORDINACIÓN GENERAL

Área de Publicaciones y Extensión  
Bibliotecaria de la BNE

### EDITORES CIENTÍFICOS DEL CATÁLOGO

Delfín Rodríguez Ruiz  
Helena Pérez Gallardo

### TEXTOS

Inmaculada Aguilar Civera  
Hélène Bocard  
Juan Bordes  
Micheline Nilsen  
Helena Pérez Gallardo  
Delfín Rodríguez Ruiz  
Carlos Sambricio

### TRADUCCIONES

Daniel Gascón Rodríguez  
María José Guadalupe Mella  
Helena Pérez Gallardo

### EDICIÓN DE TEXTOS

Caroline Betemps

### DIGITALIZACIÓN

Laboratorio de Fotografía  
y Digitalización de la BNE

### DISEÑO

Ximena Pérez Grobet

### MAQUETACIÓN

Syntagmas

### FOTOMECÁNICA

Museoteca, S.L.

### IMPRESIÓN

Espiral

### ENCUADERNACIÓN

Ramos

## SUMARIO

- 14 FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA. IDEAS E HISTORIAS  
DE UN ENCUENTRO ANUNCIADO  
Delfín Rodríguez Ruiz
- 32 MIRAR LA ARQUITECTURA: CLAVES DE LECTURA  
EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA MONUMENTAL  
Helena Pérez Gallardo
- 60 LA FOTOGRAFÍA EN FRANCIA AL SERVICIO DEL  
PATRIMONIO (1840-80)  
Hélène Bocard
- 78 DIÁLOGOS ENTRE INGENIERÍA Y FOTOGRAFÍA  
Inmaculada Aguilar Civera
- 92 DIBUJO Y FOTOGRAFÍA: DE LO GLOBAL AL DETALLE  
EN LA REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA DE  
COMIENZOS DEL XIX  
Carlos Sambricio
- 104 LECCIONES DEL BIEN MIRAR: UNA HISTORIA DE LA  
FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA  
Juan Bordes
- 120 LAS CABAÑAS SAMI Y LA ETIQUETA DEL TURISTA:  
TRES FOTOGRAFÍAS EN UN ÁLBUM DE VIAJES  
Micheline Nilsen

## CATÁLOGO

- 136 Sección 1. EL ARTIFICIO DE LA REPRESENTACIÓN  
ARQUITECTÓNICA
- 138 La construcción de la imagen: instrumentos  
y artefactos
- 141 Imágenes de la arquitectura: una forma de mirar
- 143 Ciencia y técnica de la representación  
fotográfica

|     |   |
|-----|---|
| 146 | Sección 2. CONOCER, DOCUMENTAR Y DIFUNDIR LA<br>ARQUITECTURA                                  |
| 148 | La <i>Scuola Romana di fotografia</i> . El modelo<br>italiano, entre la memoria y el comercio |
| 152 | La <i>Mission héliographique</i> . El modelo francés y<br>la restauración del patrimonio      |
| 156 | Viajeros eruditos y fotografía  |
| 160 | Ingeniería, obras públicas y arquitectura<br>industrial                                       |
| 164 | Sección 3. ESPAÑA: OBJETIVO DE LA CÁMARA  |
| 166 | Las primeras imágenes de la arquitectura<br>española  |
| 171 | La mirada en el Romanticismo  |
| 178 | Territorio y ciudad. La imagen del progreso   |
| 184 | Sección 4. LA ESPAÑA MONUMENTAL DE CHARLES<br>CLIFFORD Y JEAN LAURENT                         |
| 186 | Arquitectura y fotografía en Charles Clifford   |
| 190 | La firma «J. Laurent et Cie.», la<br>consolidación de un modelo                               |
| 195 | Clifford y Laurent: una confrontación visual  |
| 198 | Sección 5. CONSUMO Y RECEPCIÓN DE LA<br>FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA                            |
| 206 | Sección 6. FOTOGRAFÍA E HISTORIA DE LA<br>ARQUITECTURA  |
| 208 | Viaje y memoria visual de la arquitectura<br>española   |
| 212 | Texto y fotografía: el libro como construcción  |
| 216 | Fotografía y discurso histórico   |
| 220 | BIBLIOGRAFÍA GENERAL  |



**VISTA DE LA PARTE NORTE DEL PATIO DE LOS LEONES.**

Charles Clifford  
Madrid, Biblioteca  
Nacional de España,  
17-LF/87  
[cat. 95, p. 187]



**L**as colecciones fotográficas de la Biblioteca Nacional son uno de nuestros más importantes tesoros, principalmente en lo que se refiere a la fotografía temprana española. Por ello, es una satisfacción presentar *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*. Esta exposición, realizada básicamente con materiales propios de la Biblioteca pero con adición de valiosísimos fondos procedentes de otras instituciones como el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de Francia o Patrimonio Nacional, recrea, en cierta manera, la construcción del catálogo monumental de España y es también la construcción de la historia nacional que tanto apasionó en el siglo XIX.

El objetivo último de Daguerre y Fox Talbot, considerados padres de la fotografía, no fue sino reproducir las imágenes de la realidad sin tener que dibujarlas. Edificios y monumentos fueron el principal objeto fotografiado desde el mismo nacimiento del daguerrotipo; sin embargo, aunque en otros países hay antecedentes de exposiciones similares, nunca antes en España había sido tratada esta relación ni en la bibliografía ni en una exposición de carácter científico.

Este es el trabajo que han llevado a cabo los comisarios, Delfín Rodríguez Ruiz y Helena Pérez Gallardo, poner de manifiesto las relaciones entre fotografía y arquitectura incluyendo, además, el análisis de las relaciones entre arquitectos, historiadores y fotógrafos. El planteamiento último de la exposición es mostrar cómo, cuándo, quién, por qué y para qué surge la fotografía monumental y cuáles fueron las características de su práctica en España.

La fotografía nos proporciona una nueva imagen de la realidad y, por su facilidad de reproducción y de transporte, asegura la perdurabilidad de esa nueva imagen, una visión estática de un paisaje que fue y que, gracias a ella, aún hoy nos resulta fácilmente reconocible, nos permite estudiar su evolución y recrear el pasado, convirtiéndose en fuente de información documental de primera magnitud más allá de un mero inventario de la realidad de un momento. Son los monumentos de España, y es un catálogo que compartimos y que nos constituye.

ANA SANTOS ARAMBURO

Directora de la Biblioteca Nacional de España



**L**a historia de la representación de la arquitectura, fuera para proyectarla y construirla, o para dejar testimonio y memoria de lo construido, incluso de sus ruinas, es una de las más apasionantes de la historia de la cultura. Dibujos, maquetas, pinturas, estampas y fotografías han conseguido fijar la memoria de edificios realizados, desmoronados por el paso del tiempo, soñados, imaginarios y utópicos, literarios y proyectados o en proceso de construcción.

Representaciones de la realidad, imágenes de lo construido y de sus espacios, tanto interiores como urbanos, vistas panorámicas y detalles de los edificios, así como caprichos visuales y teóricos, con el nacimiento de la fotografía todas ellas han servido para construir una memoria casi exhaustiva de lugares, edificios, paisajes y espacios urbanos, pero también han ayudado a proyectarla y reconstruirla, a estudiarla y reproducirla, con fines de ejemplaridad y propaganda, científicos y artísticos.

La fotografía nació en el momento de mayor producción de obras de carácter enciclopédico como forma de transmisión cultural y de conservación de la memoria. Comprometida con el historicismo y el positivismo, con el desarrollo de las ciencias y de la industria, con la búsqueda de conocimientos y saberes que parecían no tener límites ni confines, entendidos también desde la idea de intentar recopilar la mayor cantidad posible de información visual histórica, con el fin de ordenarla, estudiarla científicamente y difundirla, la fotografía se convirtió, durante el siglo XIX, en el medio ideal para desarrollar esa labor de una manera más rápida, fácil y amplia. Edificios, ciudades y monumentos fueron el principal objeto de la fotografía desde

el mismo nacimiento del daguerrotipo, llegando a crearse todo un fascinante universo tan real como imaginario y lleno de evocaciones que se repetiría y ampliaría con el tiempo y el perfeccionamiento de las técnicas fotográficas.

Esta exposición, que en continuidad metafórica se inscribe en un proyecto en el que venimos trabajando desde hace años –tantas veces vinculado a la Biblioteca Nacional de España– sobre arquitecturas escritas, dibujadas y pintadas, pretende ahora poner de manifiesto las diferentes vinculaciones entre fotografía, arquitectura e ingeniería, llamando especialmente la atención sobre estas relaciones en nuestro país. Y esto desde el momento en el que los monumentos y ciudades españolas comenzaron a difundirse de la mano de viajeros románticos extranjeros aficionados a la fotografía, llegando a convertir a España en un lugar privilegiado y de referencia, cuya arquitectura serviría para ayudar a construir en un contexto europeo la historia de ambas disciplinas, la de las construcciones y ciudades y la de la fotografía.

Articulada en seis secciones, que cuentan con más de doscientas piezas, la muestra explica, a través de tratados, grabados, fotografías y álbumes, la evolución de la representación arquitectónica hasta la llegada de la fotografía, con sus extraordinarias aportaciones posteriores, sus claves de lectura y el por qué surgió la necesidad de reproducir fotográficamente la arquitectura. Se adentra también en los aspectos técnicos y en cómo afectaron a las fotografías producidas, así como en las razones que motivaron la elección de las obras y monumentos a reproducir y el destino final de todas esas imágenes y sus usos entre arquitectos, ingenieros, aficionados y viajeros. En definitiva, intenta mostrar cómo, cuándo, quién, por qué y para qué se produjo fotografía de arquitectura y, en especial, cuáles fueron las características de su práctica en España. Todo ello a través, fundamentalmente, de las magníficas colecciones de la Biblioteca Nacional de España, parte de cuyos riquísimos e inagotables fondos han sido estudiados en algunas ocasiones y es de rigor mencionar dos exposiciones que significaron un punto de partida referencial para cualquier estudio posterior. Nos referimos a la pionera *La fotografía en España hasta 1900*, comisariada, en 1982, por Luis Revenga y Cristina Rodríguez Salmones, y la imprescindible de Isabel Ortega y Gerardo Kurtz, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, realizada en 1989.

A las colecciones de la Biblioteca Nacional se han incorporado, con motivo de esta exposición, algunas imprescindibles fotografías y álbumes, prestadas por otras instituciones, por primera vez expuestas en nuestro país y que son fundamentales para completar el relato histórico, artístico, fotográfico y patrimonial aquí propuesto. Procedentes

de la Bibliothèque nationale de France, de la Real Biblioteca del Palacio Real, del Museo Nacional del Prado y del Archivo de Villa de Madrid, a sus responsables queremos agradecer especialmente la generosidad y su entusiasta colaboración con este proyecto de la Biblioteca Nacional, cediendo obras que, por sus especiales características, justifican sobradamente nuestra gratitud.

En la Bibliothèque nationale de France, la ayuda y la generosidad de Sylvie Aubenas han sido imprescindibles, así como los consejos y amistad de Hélène Bocard. En la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, el apoyo de María Luisa López Vidriero ha sido decisivo por la importancia de las obras prestadas a la exposición, así como el de Pablo Andrés Escapa. Otro tanto ocurre con las fotografías de la *Scuola Romana di Fotografia* que el Museo Nacional del Prado ha prestado a esta exposición, gracias a la gentileza de Miguel Zugaza y Gabriele Finaldi. En el Archivo de la Villa de Madrid, Carmen Cayetano ha sido, como es proverbial, absolutamente cordial y eficaz. También queremos agradecer a las instituciones y conservadores que han colaborado en la exhibición digital de las primeras imágenes de arquitectura española, como Linda Briscoe del Harry Ransom Center (Austin, Texas) y Michael Pritchard, de la Royal Photographic Society (Bradford, Inglaterra), además de The Paul Getty Museum (Malibú, California).

En la Biblioteca Nacional debemos reconocer que el apoyo, la colaboración, el esfuerzo y la generosidad con el proyecto han sido no ya fundamentales, como es obvio, sino solidario y entusiasta. Así queremos agradecer el trato y la colaboración imprescindibles de Irene Pintado e Isabel Ortega, del Servicio de Estampas y Bellas Artes de la BNE, a Sergio Martínez y su equipo de Exposiciones y Difusión, sin cuyo apoyo y empuje, en tantos momentos complejos que una muestra conlleva, la exposición no hubiera sido posible. Queremos agradecer también el esfuerzo del Servicio de Publicaciones y el de cuantos departamentos de la BNE han colaborado en esta empresa colectiva, conducida por Carlos Alberdi. Una especial mención queremos hacer a Ana Santos Aramburo, Directora de la Biblioteca Nacional de España, que acogió el proyecto desde sus inicios, con una especial intuición y empeño.

**DELFIN RODRÍGUEZ RUIZ Y HELENA PÉREZ GALLARDO**

Comisarios de la Exposición



# FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA. IDEAS E HISTORIAS DE UN ENCUENTRO ANUNCIADO

DELFIN RODRÍGUEZ RUIZ

Catedrático de Historia del Arte y comisario de la Exposición  
Universidad Complutense de Madrid

**A**nte las fotografías de arquitecturas, con arquitecturas o monumentales, incluso en construcción, cabe la posibilidad de pensar que las últimas siempre estuvieron esperando a las primeras, como si mirar fotográficamente la arquitectura y la ciudad, representándolas fiel y objetivamente –como parecían creer y demandar la una de la otra–, fuera el sentido último de sus ambiciones y deseos, de su propia existencia, inaugurando además la condición fotogénica de la arquitectura. Una condición que con las vanguardias y el movimiento moderno, ya en los años veinte del siglo pasado, permitiría incluso proyectar fotográficamente la arquitectura. En todo caso, se trataba de decisiones que parecieron tomar desde sus orígenes tanto el fotógrafo, sus ojos y su forma de mirar a través de una cámara, como, por su parte, la propia arquitectura, revelando en la fotografía resultante a la vez lo cierto y lo inesperado de sí misma.

Y esto también según las horas del día, las luces y las sombras, la humedad de días lluviosos o la claridad cegadora del sol derramada sobre sus muros o, sencillamente, proponiendo la arquitectura lo que quería mostrar o le era reclamado, como si posara para la cámara, para los ojos del fotógrafo, sorprendiéndose ambas, fotografía y arquitectura, de lo que la cámara había visto y la imagen revelaba, incluidas texturas, deterioros, ausencias, fragmentos fantasmales que solían pasar desapercibidos a la mirada cotidiana, aunque también a la especializada. Indicios, estos últimos, de la relativa autono-

**Pág. 14**

Pedro Martínez de Hebert

*Salamanca artística y monumental*, 1867

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/139 V. 2

[cat. 157, p. 215]





Fig. 1

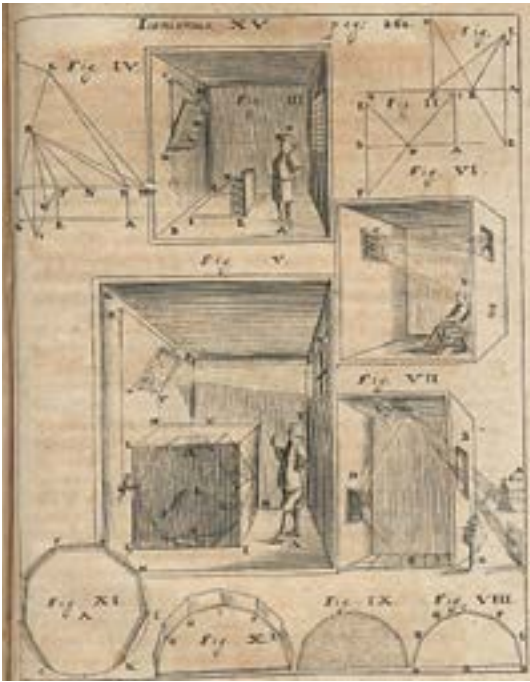


Fig. 2

mía de la fotografía tanto de la cámara como del fotógrafo o, en este caso, de la arquitectura misma, aunque necesitase de los tres para conseguir su nueva cualidad artística y visual, fijando sobre un soporte la mirada y ofreciéndola al público multiplicada, enseñando a ver sus rasgos de una manera nueva e inesperada, nunca exclusivamente documental, científica, racional, accidental o inocente, a pesar de pretenderlo [cat. 1-21; fig. 1].

Al menos ese fue el poder que las imágenes fotográficas (Lahuerta, 2010; Zannier, 1991) se atribuyeron o le confirieron desde fuera, con el fin de atender también a otras funciones y usos (Miraglia, 2011), durante el siglo XIX y después, suplantando, alterando y sustituyendo, en muchas ocasiones, el poder que las arquitecturas reales sí ejercían y representaban como condición y atributos inalienables, como experiencias espaciales y dimensionales irrenunciables. Las razones fueron, sin duda, múltiples. Entre la mirada del fotógrafo y la arquitectura se interponía, aunque no era la primera vez, un artefacto óptico, la cámara (grande o pequeña, compleja de montar y situar tantas veces), que no solo pretendía dotar de objetividad a la imagen resultante, representándola con precisión, o eso es lo que se creía y se buscaba, sino que también detenía el tiempo del edificio o del lugar, confiscándolo de la historia, del tiempo cronológico propio de la arquitectura y de la ciudad, para inscribirlo en el metafórico de las imágenes, en el tiempo otro del relato de viajeros, arquitectos e historiadores y de sus lectores sucesivos, en el peculiar y sociológico (Freund, 1976) de turistas e instituciones. Pero también, obviamente, para inscribirlo en el tiempo que representaba la mirada del ojo del fotógrafo que lo hacía a través de una lente, así como situándolas en el de las secuencias y repertorios tradicionales de representaciones figurativas de la arquitectura (Guillermine, 1982; Rodríguez Ruiz y Borobia, 2011; Rodríguez Ruiz, 2014), aunque con una precisión y exactitud nuevas, con luces y sombras distintas a las habituales hasta entonces (Stoichita, 2009 y Gombrich, 1996, entre otros), como propias para confirmar su presencia en el mundo, la que ocupa un lugar y un volumen y no solo sombras mágicas o simbólicas, proyectadas o literarias y artísticas, teatrales y efímeras [Fig. 2].

Imágenes minuciosas y exactas, su realismo y objetividad, su carácter de verdad, eran los valores y características más apreciados frente a otras representaciones de la arquitectura y de la ciudad, dibujadas, grabadas o pintadas, cuya precisión y exactitud no eran siempre una cualidad propia de la arquitectura, como si no le pertenecieran del todo, sino de la técnica del artista y de los instrumentos utilizados, de su perfección y dominio en la traza (tinta, lápiz o sanguina), en el uso del buril, del punzón o la pincelada, convirtiendo



así tantas imágenes de edificios y fragmentos urbanos en figuras de lo real y de lo imaginario, alterando el artista la realidad, las dimensiones o los detalles con el fin de expresar otros valores propios de la arquitectura, de sus lenguajes o para exaltar los contextos en los que se levantaban, urbanos o naturales, para celebrar su dominio sobre ellos, aunque fuera a costa de su verosimilitud. En cualquier caso, esas figuraciones tradicionales de la arquitectura, representadas ortogonalmente (planta, alzado y sección), en proyección perspectiva, mediante el uso de la cámara oscura, en forma de maquetas o a vuelo de pájaro contribuyeron, con su relativa objetividad, capacidad de seducción y precisión a confundir intencionadamente la mirada, seleccionando en arquitecturas y ciudades lo que tenía que ser representado, censurando lo que debiera permanecer oculto, a pesar o con independencia del verismo realista de su figuración, de su manera de aparecer en pinturas o en estampas y dibujos [Fig. 3].

Espectaculares fueron siempre las vistas a vuelo de pájaro o en perspectiva caballera, también empleadas por los ingenieros militares desde el Renacimiento y ejemplarmente usadas por Jacques Androuet Du Cerceau para ilustrar la arquitectura francesa del siglo XVI en sus *Les plus excellents bâtimens de France* (1576-79) [Fig. 4]. Arquitectura, ciudad y territorio, representadas de esa forma, aspiraban no solo a construir una mirada panorámica, inusual, de un lugar, sino también a fijar una realidad modélica o proyectada, tentada por necesidades artísticas y de propaganda ya fuera debido a su excepcionalidad monumental, o simplemente cartográfica, económica, catastral (Alpers, 1987) y proyectual. En este sentido, una de las imágenes más extraordinarias fue, sin duda, la magnífica y aún emocionante vista de Venecia, realizada en 1500 por Jacopo de' Barbari (1440-1516) (Romanelli, 1999), construida como una mirada a la ciudad desde un globo inexistente, al menos a una altura inverosímil, ya que, como es sabido, fue realizada a ras de suelo para alzarse en lo imaginario de su representación gráfica.

Se trata de vistas a vuelo de pájaro que tendrían una fortuna posterior enorme en grabados, dibujos, pinturas y tratados, llegando a coincidir en su difusión incluso con la aparición de la fotografía y sus primeras tomas aéreas, lo que acabaría confundiendo a espectadores y estudiosos sobre la manera de obtener esas vistas. De algunas de mediados del siglo XIX, grabadas o litografiadas, se ha pensado que previamente fueron supuestamente fotografiadas, incluso en la historiografía más reciente. Es el caso, por ejemplo, de las vistas aéreas litografiadas sobre España, publicadas, en 1855, por Alfred Guesdon (1808-1876) (Pérez Gallardo: 2015a), de las que se ha pensado ingenuamente hasta tiempos recientes que fueron



Fig. 3



Fig. 4

[Fig. 1] Daniele Barbaro. *La pratica della perspettiua*. Venetia, Camillo [e] Rutilio Borgominieri fratelli, 1569 Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/33497 [cat. 5, p. 140]

[Fig. 2] Gaspar Schott. *Magia universalis naturae et artis sive recondita naturalium & artificialium rerum sciencia*, lám. xv. Bamberg, Joh. Martinus Schönwetterus, 1677 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5607 [cat. 10, p. 140]



Fig. 5

[Fig. 3] Christoph Scheiner. *Rosa ursina sive sol ex admirando facularum et macularum suarum phoenomeno varius...* Bracciani, Andreas Phaeus, 1626  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5535  
[cat. 7, p. 140]

[Fig. 4] Jacques Androuet Du Cerceau. «Chateau d'Anet», en *Les plus excellents bâtimens de France*, 1576-79  
Colección particular

[Fig. 5] Alfred Guesdon. *San Lorenzo del Escorial: vista tomada del camino del palazzo de arriba*  
París, François Delarue, ca. 1855  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/69192

realizadas desde globos aerostáticos cargados con complejos aparatos de cámaras fotográficas que lograban fijar, en tiempos largos de exposición, imágenes precisas de las ciudades desde el aire, en constante movimiento. Cuando sin embargo, se trataba simplemente de continuar aquella vieja tradición dibujada con exactitud cartográfica en tierra, luego puesta a volar (García Espuche, 1994: 17-60; Corboz, 1994: 219-28) [Fig. 5]. Solamente con Félix Nadar, a partir de 1858, se tomaron, como es sabido, las primeras fotografías aéreas desde un globo aerostático o también por medio de globos cautivos, iniciándose así una secuencia de vistas aéreas absolutamente nueva, parodiadas en una magnífica y conocidísima caricatura de Honoré Daumier, publicada, en 1862, en *Le Boulevard*. Vistas aéreas nuevas y también incómodas, al representar con elocuencia una realidad urbana y territorial que siempre funciona, a veces de manera no intencionada, como un espejo crítico sobre la estructura social y económica que representan las ciudades, sobre su orden simbólico o su caos morfológico.

Ese tipo de vistas, aéreas, simplemente representadas desde puntos de vista sobreelevados e inverosímiles, aparentemente imposibles, lograban dotar a las imágenes, con su construcción perspectiva o panorámica, de una aparente certidumbre. Sin embargo, en realidad, eran *vedute* imaginarias, como a propósito de Canaletto [Fig. 6] y sus vistas elevadas o no, demostrara hace años André Corboz (1985: 43-154). Este último puso en duda, más que razonable –aunque discutida por algunos historiadores–, que la cámara



Fig. 6

oscura la usara el pintor, como tantos testimonios contemporáneos afirmaban, para realizar sus vistas de ciudades y arquitecturas, como instrumento de trabajo para pintar con exactitud, cuando no es imposible que la hubiera empleado como una forma de control, entre empresarial y económico, de su producción pintada con vistas arquitectónicas, especialmente venecianas, tantas veces tan reales como imaginarias, solo confundidas con lo real por su exactitud y minuciosidad (Nepi Scirè, 1997) pictórica, hasta el extremo de que lo situado a lo lejos, en la profundidad del horizonte, era tan nítido como las imágenes más próximas al espectador, casi invirtiendo la perspectiva. Podría decirse que lo hacía con la precisión de una fotografía que, en realidad, muchas veces representaba lugares imaginarios, desmintiendo así su carácter prefotográfico.

El éxito de las representaciones de arquitecturas y ciudades, pintadas, grabadas o dibujadas con precisión de miniaturista había sido tan grande que contribuyeron, como puede comprobarse en tantas pinturas y repertorios monumentales<sup>1</sup> desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII y aún después, tanto a la fama y fortuna de arquitectos, edificios, ciudades, promotores y mecenas, como a fijar recuerdos de viajes propios del *Grand Tour* o a ilustrar viajes específicamente arquitectónicos o arqueológicos, además de ser usadas para conservar la memoria, como expresamente declarara Piranesi, de edificios, ruinas, paisajes urbanos y acontecimientos políticos, festivos o religiosos, incluidas guerras, destrucciones y revoluciones [Fig. 7]. Estos eran repertorios iconográficos de la arquitectura que dejaron también,



Fig. 7

[Fig. 6] Giovanni Antonio Canal. «Canaletto», en el *Quaderno dei disegni, Bacino di san Marco visto dalla riva degli Schiavoni*, 1731-46  
Colección particular

[Fig. 7] Giovanni Battista Piranesi. *Veduta della Basilica e Piazza di S. Pietro in Vaticano*, ca. 1800-35  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/19069  
[cat. 16, p. 142]





Fig. 8

**[Fig. 8]** Léonce Reynaud. «Pont d'Arcole», del álbum *Les travaux Publics de la France* París, J. Rothschild éditeur, 1883. 5 vols. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1485 V. 1 [cat. 54, p. 162]

con posterioridad, una huella inequívoca y llena de convenciones en los encuadres, aun cuando ya se presentaban en forma de imágenes fotográficas, tan objetivas como intencionadas o propagandísticas.

Se trataba de representaciones gráficas y figurativas de la arquitectura que consiguieron formalizar repertorios y maneras de mirar y construir tradiciones, incluidas las nacionales, que encontrarían en la fotografía el medio más adecuado para mantener y renovar de manera excepcional un discurso en el que lo nuevo y las convenciones, el pasado y el futuro, establecieron una simbólica continuidad con resultados inesperados por su precisión, encuadres, intencionalidad y poesía. Incluso cumpliendo importantísimas funciones documentales, teóricas o profesionales en forma de tratados de arquitectura, revistas de arquitectos e ingenieros o manuales de representación gráfica y fotográfica (Fanelli, 2009).

La arquitectura y sus representaciones fotográficas ayudaron así a establecer y codificar –a pesar de que muchos historiadores de la arquitectura sigan considerándolas, con palmaria des-

orientación, «postales» o usándolas como ilustración anodina y secundaria de sus trabajos, lo que no deja de ser un lugar común extraordinariamente pertinaz y llamativo<sup>2</sup>— diferentes relatos y géneros, situados a veces en la periferia metafórica y simbólica de la arquitectura real, pero en otras ocasiones pendientes de la ya realizada, de la que aparecía en forma de ruinas o atendiendo a la proyectada o en proceso de construcción.

En todo caso, de conservar, inventariar, archivar y coleccionar la arquitectura se trataba. Esas imágenes fotográficas fueron incluso muy pronto pensadas como instrumentos imprescindibles para la restauración o el proyecto (Mondenard, 1994), para hacer historia o exaltar el patrimonio monumental, de las catedrales góticas a las obras públicas [Fig. 8]. Fotografías de arquitecturas y ciudades que también representaban la incomodidad de evidenciar las insuficiencias de lo urbano, la idea de la ciudad y sus posibles transformaciones o secundaban narraciones historiográficas, relatos visuales que eran y son fundamentales en la propia historia de la historia de la arquitectura. Cabría recordar aquí las viejas polémicas, de los años sesenta, de Manfredo Tafuri con Paolo Portoghesi o Marcello Fagiolo a propósito del uso crítico, «operativo» y teórico de sus relatos fotográficos, entendidos por los últimos como una imprescindible forma de articular el discurso crítico e histórico sobre la arquitectura barroca, o la observación de Rudolf Wittkower a propósito de la arquitectura de Brunelleschi iluminada, de intencionada manera renacentista, por los encuadres vacíos y en perspectiva, casi metafísicos *avant la lettre* de Alinari (Belli, Fanelli y Mazza, 2000), una tradición que había nacido con la *Scuola Romana di fotografia* y sus tertulias en el Caffè Greco, en via dei Condotti. Escuela en la que además de fotógrafos como Caneva, Flacheron o Anderson, participó un español como el, casi desconocido, príncipe Girón de Anglona (Pérez Gallardo, 2015b: 104-13), del que se conservan y exponen, en esta ocasión, algunas obras magníficas [Fig. 9].

Fotografía e historia de la arquitectura, fotografía, arquitectura e ingeniería establecieron en el siglo XIX una relación mucho más compleja y apasionante —del proyecto a la conservación de la memoria arquitectónica y su inventario o a la restauración, de la *Mission héliographique*, que reunió, a partir de 1851 a los mejores y más importantes fotógrafos franceses, de Le Gray a Baldus o Le Secq, a Haussmann y su reforma de París o a Viollet-le-Duc y su incansable tarea restauradora de edificios góticos— como para ser consideradas exclusivamente meras postales o documentos ilustrativos (Pérez Gallardo, 2015a: 63-102; 2015c: 29-56).

Y esto, por no mencionar la fotografía del siglo XX y su relación con la historia y el proyecto arquitectónico, de Giedion a la Bauhaus



Fig. 9



Fig. 10

[Fig. 9] Anónimo, atribuido a Eugene Constant. *Vista del Arco de Tito en Roma*, [1849-51]  
Madrid, Museo Nacional del Prado, HF0366  
[cat. 28, p. 149]

[Fig. 10] Jean Laurent. «Palacio de Carlos, Granada», del álbum *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano. Vistas de España*, 1867-71  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13  
[cat. 75, p. 177]



Fig. 11

[Fig. 11] Anónimo, «Panteón de los marinos, Isla de san Fernando», del álbum *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano. Vistas de España*, 1867-71  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13  
[cat. 75, p. 177]

y Moholy-Nagy o al constructivismo ruso, incluidas las dudas de Bruno Zevi cuando afirmaba que «ni cien fotografías podrán agotar la representación de un edificio y esto por las mismas razones que ni una ni cien perspectivas podría hacerlo». La obviedad formulada por Zevi es paralela a la desconfianza de Tafuri, pero también a la de Loos o Wright, con respecto a la fotografía, aunque no invalidan, al contrario, el poder fascinante y la capacidad de revelar la piel de un edificio, sus luces, sus detalles y confrontaciones de texturas y materiales, su capacidad para ayudar a construir proyectos, memorias, historias y recuerdos [Fig. 10]. Algo que ya ofrecía la representación figurativa de la arquitectura antes de la fotografía, pero con más limitaciones, ya fuera mediante dibujos, pinturas o estampas.

La fotografía no solo enseñó a mirar la arquitectura, sino a saber ver, a construir un discurso que ayudase a la experiencia irremplazable de la percepción de espacios y volúmenes o al tiempo que es propio de una ciudad o un edificio, reemplazándolo por su ausencia, confiscándolo para otros fines. Los relatos fotográficos, las fotografías monumentales solas y vacías, iluminan, sin duda, la experiencia de la arquitectura, revelando lo inesperado, la memoria, la historia, recreándola incluso cuando ya ha desaparecido. Instrumentos de propaganda y proyecto, narración política y artística, sin fotografías la arquitectura misma, como decía al comienzo, estaría inquieta. Siempre le faltaría una fotografía, como John Ruskin llegara a escribir, tan ambigua como emocionadamente a su padre, en 1845, al contemplar daguerrotipos de Venecia (Pérez Gallardo, 2015a: 174-77) o como Cacciari afirmara hace pocos años: «el arquitecto sabe que siempre seduce porque conoce que hay una casa que le falta al hombre, y al revés, el fotógrafo sabe que a la casa, a la arquitectura, siempre le falta una fotografía» (1998-99: 2-5).

Cómplices de la historia, de los estudios tipológicos y formales [Fig. 11], de la formulación de estrategias urbanas y nuevos proyectos de ciudad o, simplemente, realizadas para difundir los monumentos del pasado o la especificidad de las tradiciones arquitectónicas nacionales o su progreso y modernidad, las fotografías y sus máquinas y procedimientos técnicos y químicos fueron el perfecto correlato del desarrollo tecnológico e industrial, en un mundo cada vez más cosmopolita y metropolitano, cuando la mecanización del habitar la casa, la ciudad y el territorio constituían la excusa perfecta para apreciar e insistir en las virtudes y ventajas de la evolución técnica de la fotografía y su difusión masiva (Muzzarelli, 2014), casi como un producto de una cadena industrial visual en la época de su reproducibilidad técnica, de la que escribiera Walter Benjamin en un memorable e iluminador ensayo (1989: 17-59).



La fotografía, desde sus orígenes, proporcionaba un valor añadido de objetividad gracias a la presencia de una máquina, de la ciencia y la técnica –sin aparente intervención manual y artística en la imagen, como era habitual en dibujantes, grabadores o pintores anteriores y contemporáneos–, asociadas a una cámara y a los procesos químicos necesarios para fijar una imagen estable. Procedimientos que parecían dotar de una verosimilitud definitiva a la representación que, además, podía reproducirse multiplicando el negativo original, con costes bajos, con el fin de difundir en número elevado esas representaciones de la arquitectura, a la vez depósito de lo imaginario, de la intencionalidad del discurso y del relato en el que habrían de ser inscritas y para el que habían sido pensadas, aun cuando se tratase de coleccionar accidentalmente, como tantos álbumes fotográficos privados del siglo XIX lo confirman.

La manipulación de formas o espacios sobre las imágenes representadas en diferentes soportes (lienzos, papel, etc.) no era ya el objetivo final del artista o del arquitecto, como lo había sido hasta la aparición de la fotografía, sino que la intencionalidad de la imagen residía en la mirada y en el ojo del fotógrafo, en la elección de encuadres, detalles, luces y sombras, en la oportunidad y adecuación de los temas para construir con elocuencia memorias, no siempre objetivas, de edificios, ruinas, catástrofes, destrucciones, edificios en construcción, con el fin de confiscar arquitecturas y ciudades de su propia realidad para narrar otras historias en forma de viajes, crónicas, discursos políticos. Documentos que siempre eran y son una forma de interpretación o de lectura, de los más objetivos y propios del afán de conocimiento, a los que tenían que garantizar la propaganda de las grandezas y miserias de ciudades, de sus transformaciones, así como la exaltación retórica de la arquitecturas de naciones, arquitectos, ruinas y destrucciones, revolucionarias o no.

La fotografía, revelaba así, gracias al ojo del fotógrafo y a sus intenciones privadas o institucionales, políticas, culturales o religiosas, sus posibilidades de construir, con la apariencia de la objetividad, relatos cargados de intencionalidad y propaganda, con el tiempo de los edificios confiscado de la historia y su devenir inexorable con el fin de iniciar la construcción de tiempos propios de la mirada, de la contemplación en forma de álbumes o imágenes sueltas, dispuestas a ser combinadas y agrupadas con sentidos, intenciones y funciones muy distintas, de la historia al coleccionismo, de los recuerdos de un viaje a usos más engolados, como la propaganda política o institucional centrada en



Fig. 12

[Fig. 12] Léonce Reynaud. «Pilare de Cordouan», del álbum *Les travaux Publics de la France* París, J. Rothschild éditeur, 1883. 5 vols. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1489 V. 5 [cat. 54, p. 162]



Fig. 13

[Fig. 13] Albrecht Dürer. *Dibujante de un laúd*, ca. 1538  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/29378  
 [cat. 2, p. 139]

catálogos con fotografías de exposiciones universales, obras públicas, ferrocarriles, puentes, faros [Fig. 12], muelles y otras conmemoraciones y celebraciones de nuevos edificios o de los que podían contribuir a fijar las señas de identidad de una nación o de una cultura, de la construcción de Ópera de París a las pirámides de Egipto, del Escorial a la Alhambra, de las ruinas de Roma a la singularidad de Venecia.

Es más que posible que el espejo de la cámara, en el que se suponía que se reflejaba la realidad de la arquitectura, fuera, sin embargo o sobre todo, el espejo que contenía el ojo de quien miraba a través de un artefacto, de una máquina, de una técnica. Lo que no era del todo nuevo y ya usaron, de Brunelleschi a Durero [Fig. 13] –especialmente en su tratado de perspectiva *Underwysung der Messung* (1525-38)–, al «cristal de Claude» (Claudio de Lorena) (Rodríguez Ruiz, 2014: 373-94) –cristal de ámbar usado, en el siglo XVIII, por los viajeros del *Grand Tour* al aproximarse a la campiña romana para contemplar en tonos dorados lo que habían visto pintado en las obras del artista francés–, o al ojo de Ledoux, espejo y cámara de proyección, que así quiso representar su teatro de Besanzón. Tal vez por eso mismo, una vez fijada la imagen fotográfica sobre metal, papel o vidrio, no solo constituía un documento, una forma de mirar y de ver, una interpretación de lo representado, un testimonio notarial para inventariar el mundo, del pasado al presente, sino que, como objeto autónomo y reproducible, se convertía en una obra que alentaba la mirada artística y estética para múltiples espectadores, en una obra de arte ajena y distante de las convencionales, aunque en íntima relación con ellas, a pesar de las objeciones de Baudelaire y sus críticas al nuevo artillugio y sus imágenes, que le parecían solo mecánicas, tal vez propias de una habilidad manual especial, como dijera Ingres, o, en el mejor de los casos, atentas servidoras de las artes. Críticas que amplió a esos nuevos y raros «adoradores del sol», los, para él, locos y fanáticos heliógrafos-fotógrafos (Baudelaire, 1963), incluidos sus posibles y entusiastas observadores.

Fueron muchas las desconfianzas, así como los entusiasmos, en los orígenes de la fotografía y aún después (Marcerano, 2004). Piénsese que la propia Iglesia católica, en Alemania, ya en 1839, recibía con panfletaria actitud esas imágenes «diabólicas» y, además, o peor, «lanzadas por un francés» (Betti, 2004: 77-82), que no era otro que Daguerre. Siendo también conocido el hecho de que en los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial, era frecuente que en las alambradas



figurara un cartel en el que se anunciaba, con elocuencia sobrada: «Prohibido fotografiar. Se dispara sin previo aviso».

Se trataba de un tiempo, el detenido y confiscado por la fotografía, que siempre es otro y puede volver a mirarse en cualquier momento como memoria o testimonio del pasado, como documento o evocación cultural, como instrumento para interpretar o intervenir en la arquitectura, conservándola o restaurándola, además de propagar su fortuna, rareza o magnificencia, sirviendo incluso para ayudar al arquitecto a proyectar sus obras o, como se ha visto, al historiador en sus tareas específicas. Y, en este sentido, se trata de imágenes y figuraciones que participaban, en sus orígenes y durante todo el siglo XIX, de las tradiciones y convenciones de las representaciones dibujadas, estampadas o pintadas de tantas vistas anteriores de arquitecturas y ciudades (Blau y Kaufman, 1989; Ackerman, 2003: 84-107), incluso repitiendo encuadres, argumentos, puntos de vista y pretensiones de precisión y objetividad, ayudándose en muchas ocasiones de cámaras oscuras (Brusatin, 1983: 34-45), cámaras claras y otros artilugios, como pantógrafos (Brusatin, 1982: 39-49) y los más viejos y instrumentos para construir perspectivas (Kemp, 2000; Camerota, 2006), que parecían garantizar la verosimilitud de las imágenes y sus funciones artísticas, arquitectónicas o de propaganda de edificios, arquitectos o ciudades [Fig. 14].

Manipulado cultural, política e ideológicamente, el tiempo congelado es el propio de cuando fue realizada la fotografía misma, que es distinto al tiempo histórico de una construcción y de su azarosa biografía, que siempre perfora y atraviesa la imagen fotográfica, dejándola anclada, detenida, en un momento determinado. Aunque en este sentido, la imagen fotográfica no se diferencia figurativamente de las imágenes dibujadas, pintadas o grabadas anteriores, aunque sí lo haga conceptual y técnicamente. Es el caso de la cámara oscura, siempre imprecisa y ambigua en relación al dibujo, el grabado o la pintura o incluso a la fotografía misma, por mucho que pareciera que dotaba de verdad a las imágenes y que su destino inevitable era convertirse, ya desde el siglo XVI –cuando, por ejemplo, Daniele Barbaro la describe en *La prattica della prospettiva* (1569) [Fig. 1]–, pero sobre todo en los dos siguientes, en cámara fotográfica. La condición mágica y simbólica de la cámara oscura, fue su razón de ser, entre la ciencia y el espectáculo, ayuda simbólica para representar gráficamente lo real, de la tierra a los cielos, pero también espectáculo de feria, de teatro ambulante, con luces y sombras que podían introducir en la experiencia visual tanto fantasmas y equívocos como vistas insólitas por su aparente objetividad, al menos en



Fig. 14

[Fig. 14] J. E. Puig. *Álbum Barcelona edificios notables*, [ca. 1892]  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/130  
[cat. 134, p. 205]



Fig. 15

sus líneas generales, sabiendo de sus aberraciones ópticas, luego corregidas por dibujantes, pintores o grabadores para sus repertorios y colecciones de imágenes arquitectónicas y urbanas.

El uso de cámaras oscuras, habitables o portátiles, fue frecuente, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, especialmente entre científicos y eruditos como Kepler, Du Breuil, Caramuel, Scheiner, investigador también de telescopios para observar manchas solares y del pantógrafo para reproducir fielmente y a escala cualquier objeto o imagen, o el fascinante Athanasius Kircher, cuyas obras y su museo en el Colegio Romano de los jesuitas representan cabalmente la fascinación enciclopédica barroca y su pasión por la luz y las cámaras e instrumentos ópticos. Algo, por otra parte, también común en otros eruditos, ingenieros y pintores, como el extraordinario Vermeer (1632-1675), especialmente en su célebre *Vista de Delft* (ca. 1660) y, sobre todo, en Gaspar van Wittel (1652-1739) (Rodríguez Ruiz y Borobia, 2011) [Fig. 15] pintor de origen holandés, especialista en vistas urbanas y arquitectónicas, colaborador del ingeniero Cornelis Meyer, en 1676, en su proyecto para hacer navegable el Tíber. En el caso de Vanvitelli, italianizado su apellido, sus vistas de Venecia, Roma o Nápoles fueron fundamentales no solo para el género de la *veduta* y su enorme repercusión entre los viajeros del *Grand Tour*, sino también en otros pintores, pero especialmente relevante es el uso de la cámara oscura para dibujar y componer sus vistas. Uso del

[Fig. 15] Gaspar van Wittel, «Vanvitelli». *Vista de la Plaza Navona de Roma*, 1690-1700. Colección de los Comisarios

que se conservan algunos dibujos (de Venecia y Roma) enormemente elocuentes, en los que corregía lo obtenido a través de la cámara y sus inevitables aberraciones ópticas (Benzi, 2002: 21-32), pero sobre todo las imágenes así obtenidas renunciaban a la jerarquización visual de la perspectiva tradicional, construyendo un sistema anti-jerárquico en la precisión y exactitud de lo representado. Casi una anticipación de la cámara fotográfica y de la fotografía.

Algo parecido ocurriría con Canaletto y otros pintores de *vedute* como Bellotto o Panini, aunque ya he mencionado las razonables dudas, a pesar de su cuaderno con dibujos derivados del uso de la cámara oscura, que planteó sobre el primero, André Corboz. Incluso las habría con el fascinante Piranesi, cuyas imágenes de Roma antigua y moderna si bien no fueron realizadas con apuntes sacados de cámaras oscuras, lo cierto es que enseñó a componer y a encuadrar, a mirar, fotográficamente, lo que luego fue apreciado incluso por el cineasta ruso Eisenstein (Tafuri, 1984: 34-88; Dal Co, 2006) [Fig. 7]. En todo caso, lo cierto es que Canaletto y muchos otros pintores de vistas urbanas y arquitectónicas usaron la cámara oscura, aunque fuera con sentidos distintos [Fig. 6]. Francesco Algarotti lo describió con precisión, como en tantos otros de sus textos, en *Il Newtonianismo per le dame* (1737), así como se sabe que el propio Goya la usó o Juan de Villanueva, durante su estancia en Roma durante los años sesenta del Setecientos, del mismo modo que, anteriormente, lo hizo su hermano Diego de Villanueva, en su colección de vistas ópticas, grabadas, a mediados del siglo XVIII, por Hermenegildo Víctor Ugarte (Vega, 2011: 229-40). Después, su uso se generalizaría, como puede comprobarse en las estampas que ilustran el Teatro de Sagunto, grabadas por Tomás López Enguñdanos, en la obra de José Ortiz y Sanz, *Viage arquitectónico-anticuario* (1807) (Rodríguez Ruiz, 1991).

En cualquier caso, se trata de repertorios de representaciones arquitectónicas y urbanas que, con cámaras oscuras, pantógrafos o proyecciones ortogonales, en perspectiva y a vuelo de pájaro, codificaron la manera moderna de mirar la arquitectura, de Falda a Rossi, de Pozzo a Fontana o Vasi, y cuyas convenciones y significados se incorporaron con naturalidad a la fotografía y sus encuadres y usos. Por otra parte, tanto las viejas imágenes, anteriores a la fotografía, como la arquitectura fotografiada tienden a envejecer la representación, dejándola en el pasado, testimonio documental de una cultura y de una ideología, de una intención precisa, mientras que sus espacios, formas y lenguajes, volúmenes y materiales, seguían y siguen transitando en el tiempo, siendo inevitablemen-



Fig. 16



Fig. 17

te transformados, destruidos, alterados, restaurados, ampliados, cambiados sus usos. Podría decirse que la aparición de la fotografía, desde las experiencias de Nièpce a las de Daguerre y Fox Talbot, entre 1826 y 1839, favoreció durante el siglo XIX (Pérez Gallardo, 2015a) una privilegiada relación con la arquitectura, no solo porque los largos tiempos de exposición que se requerían, tanto en el daguerrotipo como en el calotipo y, después, en los negativos de vidrio, encontraron en la obvia quietud de los edificios un objetivo idóneo para ensayar ejercicios de representación exacta y fiel de lo reproducido, sino que los encuadres, las distancias, las luces y sombras, los detalles, permitieron todo un repertorio variadísimo de información, documentación y objetividad que secundaban diferentes maneras de mirar, de ver, de apropiarse de lo actual, del pasado, del paso del tiempo en un momento determinado, incluso de la construcción del presente, de las ciudades a las obras públicas, de las efímeras a las representativas del poder, pero también a su presencia cotidiana tomando la apariencia de calles, rincones y fragmentos insólitos [Fig. 16].

Se trataba de la manera nueva de mirar la arquitectura por parte de un fotógrafo que pretendía fijar una imagen verosímil, objetiva y cierta, no siempre consciente de que estaba interpretando con la mirada una figura, un volumen, un objeto, una representación bidimensional de algo que, en su quietud, era siempre una construcción de espacios, ya fuera en forma de edificios, ciudades o territorios.

Esa compleja relación de seducción entre arquitectura y fotografía pudiera hacer pensar que, en efecto, la arquitectura siempre estuvo esperando a la fotografía con el fin de convertirse en imagen, en figuración, en metáfora de sí misma, sabiendo que, en realidad, las imágenes así obtenidas, por medios técnicos y químicos, aún presentando caracteres de veracidad y objetividad, en realidad era como jugar al escondite con la cámara. Así, si esta parecía ofrecerle un espejo, la arquitectura, de manera narcisista, mantuvo siempre una actitud fotogénica, sabiendo que, en realidad quien miraba era un ojo, el que usaba de la cámara y de la técnica para construir la imagen metafórica de la arquitectura.

Ambos hechos debieron inquietar a quien mira, el fotógrafo, a la cámara, por muy frío y objetivo que pueda ser un artificio mecánico y químico, técnico y científico, pero también al espectador de la imagen resultante, la representación, la fotografía, fuera en forma de daguerrotipos, calotipos o negativos de vidrio, en sus primeros años, de Nièpce a Talbot o a Daguerre. Sin em-





Fig. 18

[Fig. 16] Félix Bonfils. «Saint-Sepulcre», del álbum *Architecture antique Égypte, Grèce, Asie Mineure*, 1872 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/97 [cat. 39, p. 158]

[Fig. 17] Jean Laurent y Minier. *El Escorial, vista del Monasterio desde la presa*, 1857-63 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/2/37 [cat. 104, p. 192]

[Fig. 18] Louis Émile Durandelle. *Le nouvel Opéra de Paris: statues décoratives groupes et bas-reliefs* París, Ducher et Cie., 1875-76 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/126 V. 2 [cat. 51, p. 161]

bargo, se sabe que, a fin de cuentas, la fotografía de arquitectura es una *imagen*, una representación, no la arquitectura misma ni sus espacios y dimensiones, detalles y valores visuales y táctiles, además de sus luces y sombras, de la contemplación del pasar de las horas en sus espacios o frente a ellas [Fig. 17].

Las construcciones siempre anhelaron su representación – aunque esa no era prioritariamente la condición que les daba su razón de ser–, ya fuera para hacerlas posibles en forma de proyectos o para seducir, tanto a promotores y mecenas de las obras como a los futuros y posibles usuarios. Pero también parecieron desear su representación como imagen de propaganda de la magnificencia y poder de los príncipes y promotores que las hacían posibles o que contribuyeron a hacerlas, en algunos casos, legendarias. Incluso los arquitectos se sirvieron de imágenes de la arquitectura, de representaciones, ya fueran gráficas (dibujos, pinturas, grabados), epigráficas o, al fin, fotográficas, para fijar su propia fama y fortuna [Fig. 18].

## NOTAS

1. Un ejemplo, de finales del siglo xvii y del siglo xviii, de la fortuna de ese tipo de repertorios arquitectónicos y su enorme influencia en Europa y en España, además de las extraordinarias obras de Giovanni Battista Piranesi, puede ilustrarse con las obras publicadas en la *stamperia* de Gio. Giacomo de Rossi y Domenico de Rossi. Véanse, al respecto, con la bibliografía anterior, Antinori, 2013 y Rodríguez Ruiz, 2013: 229-78.

2. Es cierto que semejante obcecación solo es equivalente a la de muchos historiadores de la fotografía, cuyo único interés por la fotografía de arquitectura es su abstracta condición de documento, su autor, técnica o fecha, su originalidad o precedencia y calidad, su rareza o singularidad. Discursos inanes que, incompresiblemente, aún son habituales, más propios del mercado del arte que de la historia o el ensayo y el conocimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, James S. «Sulle origini della fotografia architettonica», en James S. Ackerman, *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milán, Electa, 2003, pp. 84-107.
- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, H. Blume, 1987.
- ANTINORI, Aloisio (ed.). *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*. Roma, Quasar ed., 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. «Salon de 1859. Le publique et la photographie», en *Oeuvres complètes*. París, Gallimard, 1963.
- BELLI, Giacomo et al. (eds.). *Architettura e Fotografia. La Scuola Fiorentina*. Florencia, Alinari, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.
- BENZI, Fabio. «Idea e metodo nella pittura di Gaspare Vanvitelli “degli Occhiali”», en Fabio Benzi y Claudio Strinati (eds.), *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*. Roma, Viviani Arte ed., 2002, pp. 21-32.
- BETTI, Dario. «La fotografía como arte», en Carlo Cresti (ed.), *Fotografia e Architettura*. Florencia, Angelo Portecoboli ed., 2004, pp. 77-82.
- BLAU, Eve y KAUFMAN, Edward (eds.). *Architecture and its image. Four Centuries of Architectural Representation*. Montreal, Canadian Center for Architecture, 1989.
- BRUSATIN, Manlio. «Arte pantografica. Osservazioni sugli organi riproduttivi delle forme», *Rassegna*, n.º 9 (1982), pp. 39-49.
- BRUSATIN, Manlio. «Arte di segreti e architettura obliqua», *Rassegna*, n.º 13 (1983), pp. 34-45.
- CACCIARI, Massimo. «Abitare, pensare», *Casabella*, n.º 662-663 (1998-99), pp. 2-5.
- CAMEROTA, Filippo. *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*. Milán, Electa, 2006.
- CORBOZ, André. *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, 2 vols. Milán, Alfieri-Electa, 1985, pp. 43-154. Vol. I.
- CORBOZ, André. «La ciudad desbordada», en Albert García Espuche (ed.), *Ciudades: del globo al satélite*. Madrid, Electa, 1994, pp. 219-28.
- DAL CO, Francesco. *Piranesi*. Barcelona, Mudito ed., 2006.
- FANELLI, Giovanni. *Storia della Fotografia di Architettura*. Roma-Bari, Laterza, 2009.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- GARCÍA Espuche, Albert. «Ciudades: del globo al satélite», en Albert García Espuche (ed.), *Ciudades: del globo al satélite*. Madrid, Electa, 1994, pp. 17-60.
- GOMBRICH, Ernst H. *Ombre*. Turín, Einaudi, 1996.
- GUESDON, Alfred. *L'Espagne à vol d'oiseau*. París, Hauser y Delarue, ca. 1855.
- GUILLERME, Jacques. *La figurazione in architettura*. Milán, Franco Angeli ed., 1982.
- KEMP, Martin. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, Akal ed., 2000.
- LAHUERTA, Juan José. *Humaredas. Arquitecturas ornamentación, medios impresos*. Madrid, Lampreave ed., 2010.
- MARCIANO, Giuseppe. *Fotografia come letteratura*. Milán, Bruno Mondadori, 2004.
- MIRAGLIA, Marina. *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*. Milán, Franco Angeli, 2011.
- MONDENARD, Anne de (ed.). *Photographier l'architecture 1851-1920. Collection du musée des Monuments français*. París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994.
- MUZZARELLI, Federica. *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*. Turín, Einaudi, 2014.

- NEPI SCIRÈ, Giovanna. *Il Quaderno di Canaletto*, 2 vols. Venecia, Canal & Stamperia, 1997.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid, Ed. Cátedra, 2015.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Le prince Girón de Anglona: un amateur espagnol à l'école romaine de photographie», *Études photographiques*, n.º 32 (2015b), pp. 104-13. Disponible en: <https://etudesphotographiques.revues.org/3505>
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Mirar la arquitectura: claves de lectura en torno a la fotografía monumental», en *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*. Catálogo de exposición. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015c, pp. 32-59.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *José Ortiz y Sanz. Teoría y crítica de la arquitectura*. Madrid, COAM, 1991.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y BOROBIA, Mar (eds.). *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El Studio d'Architettura Civile de Domenico de Rossi y su influencia en España», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 34 (2013), pp. 229-78.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *La Casa de las Metáforas. Ensayos sobre la periferia de las artes y la arquitectura*. Madrid, Abada eds., 2014.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Como el “cristal de Claude”, que ayudaba a pintar la naturaleza», en *La Casa de las Metáforas. Ensayos sobre la periferia de las artes y la arquitectura*. Madrid, Abada eds., 2014, pp. 373-94.
- ROMANELLI, Giandomenico (ed.). *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*. Venecia, Arsenale Ed., 1999.
- STOICHITA, Victor I. (ed.). *La Sombra*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.
- TAFURI, Manfredo. «“El arquitecto loco”. Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje», en *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura. De Piranesi a los años setenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pp. 34-88.
- VEGA, Jesusa. «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, n.º 1 (2011), pp. 229-40.
- ZANNIER, Italo. *Architettura e fotografia*. Roma-Bari, Laterza, 1991.

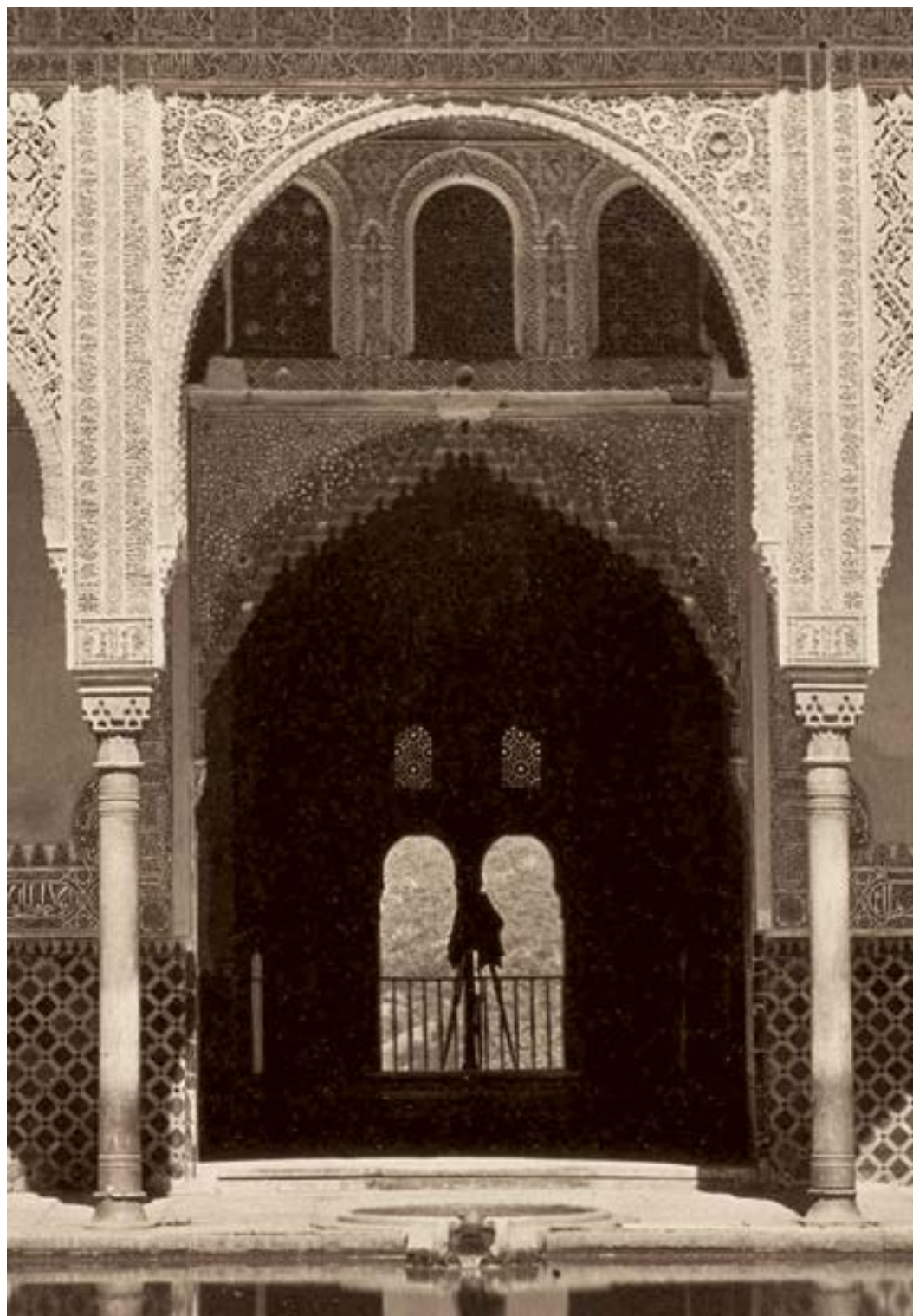


Fig. 2 (detalle)



# MIRAR LA ARQUITECTURA: CLAVES DE LECTURA EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA MONUMENTAL

HELENA PÉREZ GALLARDO

Profesora Titular interina y comisaria de la Exposición  
Universidad Complutense de Madrid

**E**l acto de fotografiar la arquitectura (Pérez Gallardo, 2015a) surge con el nacimiento mismo de este procedimiento que irrumpe en el siglo XIX provocando una auténtica revolución en la mirada, en sus formas de producirla, educarla y dirigirla, en la que intervinieron actores desde ámbitos tan distintos como la ciencia, la técnica, la filosofía, el arte o la política (Brunet, 2000). Ante la aparición de la imagen fotográfica y sus posibilidades nadie quedó indiferente (Rouillé, 1998), como muestra su presencia en epistolarios, artículos, libros y obras de arte (Fawcett, 1986: 185-212; Scharf, 1994; Bann, 2001a; Easton, 2011 y Font-Réaulx, 2012), que concentraban su análisis histórico en torno a esta consideración de fenómeno cultural.

Por otra parte, el análisis de la arquitectura como motivo fotografiado y su definición como género (Picaudé y Arbaizar, 2001) dentro de la práctica fotográfica es un apasionante tema no exento de dificultad (Marzal Felici, 2007), ya que su clasificación puede estar definida por la naturaleza de lo representado (arquitectura, retrato, paisaje...), por su finalidad (documental, reportaje...), por su técnica o formato (profesional si es en gran formato, de aficionado si es en menor), e incluso, la más compleja de definir, la de si es artística. Picaudé (2001: 22-35) afirma que «el género es una noción operatoria que se halla en el punto de encuentro de distintos discursos: historia natural, filosofía del conocimiento, historia de las artes literarias y plásticas, crítica de arte. A la pregunta ¿Qué es esto?, el género responde de forma pertinente pero insuficiente, por ello se pregunta «¿Cómo conocer de forma suficiente esta fotografía? ¿Acaso es posible?» [Fig. 1].

## Pág. 32

[Fig. 2] Jean Laurent y Minier. Detalle con cámara fotográfica del *Patio de Arrayanes*, 1863-67  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13/130



Fig. 1

Con estas palabras de reflexión sobre el género y sus dificultades de definición, a propósito de etiquetas como «fotografía de arquitectura», «fotografía arquitectónica» o «fotografía monumental», pretendemos explicar cómo las obras reunidas en esta exposición y su correspondiente catálogo, tienen como objetivo demostrar la múltiple inscripción de una misma fotografía en distintos géneros, o mejor, su participación en uno o varios géneros, siguiendo las premisas de la «Ley de los géneros» formulada por Jacques Derrida (1980: 180-200), que define a la representación fotográfica, al igual que ocurre con la literatura (Marcerano, 2004), como un campo lleno de matices y posibilidades documentales e interpretativas.

### CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA DE UN GÉNERO (IM)POSIBLE

La mención dentro de las historias de la fotografía y la aparición de libros centrados en la relación entre arquitectura y fotografía en el siglo XIX ha tenido dos grandes lastres, interrelacionados entre sí, que han marcado su tardía reflexión: por una parte, la de ser fruto de la manipulación de una máquina y de las ansias «maquinistas» propias del siglo XIX, y por otro, debido precisamente a la presencia intermediaria de la cámara, la de poseer poco mérito en su realización y quedar marginada como un mero instrumento documental. Baste recordar las palabras de Baudelaire con motivo de su inclusión en el *Salon de 1859*: «Es necesario, por tanto, que [la fotografía] cumpla con su verdadero deber, que es ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria...» (Baudelaire, 1996: 233). Pero aún cuando la fotografía de arquitectura fuera considerada solo un instrumento auxiliar para la memoria, su construcción estaría siempre acompañada, tanto por las condiciones de producción de la imagen que motivaron al fotógrafo a elegir un edificio, un encuadre o un momento del día, como por las emociones vinculadas al recuerdo o la sorpresa ante lo desconocido que el espectador sentirá al contemplarla.

Ambas miradas, la del fotógrafo y la del espectador, estarán interrelacionadas y condicionadas, en palabras de Gisèle Freund, quien defenderá en su tesis doctoral *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique* (1933) que: «cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas con-

[Fig. 1] Anónimo. *Puerta de Alcalá*, ca. 1857  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13/55

diciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución» (Freund, 2011: 3). Esta explicación sociológica del fenómeno fotográfico en el siglo XIX, abrirá nuevas vías de investigación y enriquecerá los planteamientos en torno a las imágenes producidas durante esta centuria [Fig. 2].

Pero hasta la llegada del libro de Freund, las primeras menciones a la fotografía monumental, estarían inmersas en construcciones influenciadas por un claro sentido cronológico marcado por las técnicas fotográficas empleadas a lo largo del tiempo. Estas seguían los planteamientos ya formulados por los primeros escritos del siglo XIX que teorizaban sobre la evolución de la fotografía (Lerebours, 1843; M. A. Gaudin, 1844; Snelling, [1849] 1970; Figuier, 1852; Belloc, 1853; Mayer y Pierson, 1862; Blanquard-Evrard, 1869; Davanne, 1879) y estaban inmersas en muchas ocasiones bajo la denominación de «fotografía arqueológica», dado que el volumen de imágenes dedicadas a los monumentos egipcios, romanos, griegos y de Oriente Medio realizadas en el siglo XIX fue muy numeroso.

Estos planteamientos técnico-cronológicos, seguirán una vía amplia dentro de las historias generales de la fotografía, como las de Helmut Gernsheim y Alison Gernsheim, *The History of Photography* (1955), Beaumont Newhall (1964 y 1983), Jean-Claude Legmany y André Rouillé (1986 y 1988) y Naomi Rosenblum (1986), ya en los años ochenta del siglo XX. En esta misma década será cuando, con el auge de la edición ilustrada y el nacimiento del fenómeno de las exposiciones temporales, comienzan a publicarse catálogos razonados dedicados a fotógrafos y a colecciones con importantes fondos de fotografía de arquitectura. En nuestro país, se celebró *La fotografía en España hasta 1900*, comisariada por Luis Revenga y Cristina Rodríguez Salmones (1982) en la Biblioteca Nacional de España, que supuso el comienzo de la sensibilización patrimonial hacia estos materiales y en esta se puso de manifiesto que uno de los principales motivos fotografiados durante el siglo XIX fue la arquitectura. Con motivo de los 150 años del nacimiento de la fotografía, la Biblioteca Nacional volvió a organizar otra exposición donde mostró una selección de sus fondos, publicando con este motivo el primer catálogo de su colección, redactado por Isabel Ortega y Gerardo Kurtz (1989).

Tras la creación de todos estos primeros y fundamentales mapas del patrimonio fotográfico a estudiar, comenzaron a aparecer las no menos importantes monografías de técnicas (Buerger, 1982; Jammes y Parry Janis, 1983; Bretell y Flukinger, 1984; Taylor y Shaaf, 2007; Aubenas, 2011), fotógrafos y estudios geográficos, que aún hoy día marcan la principal línea de la construcción historiográfica de la fotografía. Una de las razones que explica esta disparidad de estudios



Fig. 2

[Fig. 2] Jean Laurent y Minier. *Patio de Arrayanes*, 1863-67  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13/130

radica en la variedad de disciplinas de las que proceden sus autores, entre los que hay coleccionistas, químicos, historiadores especialistas en la edad contemporánea, historiadores del arte, sociólogos, conservadores de museos, bibliotecarios y por supuesto, fotógrafos y arquitectos. Esta concentración de profesionales ha enriquecido, sin duda, las posibilidades de lectura de la fotografía y su papel cultural, y ha marcado la (im)posibilidad de elegir un término que pueda definir el género de la fotografía monumental, de arquitectura y arquitectónica.

La primera monografía contemporánea la realizará Helmut Gernsheim, y se titula *Focus on Architecture and Sculpture* (Gernsheim, [1949] 1955), en ella, a través de pequeños epígrafes, junto a cuestiones técnicas, describe algunos aspectos históricos en común entre la fotografía y la arquitectura, con menciones a la Architectural Photographic Association o a autores concretos como Charles Clifford, Frederick Evans o Ernest Marriage. A ella le seguirán los textos de Eric Samuel De Maré, *Photography and architecture* (1961) y Joseph W. Molitor, *Architectural Photography* (1976). También en el ámbito de las exposiciones<sup>1</sup> se ha intentado definir la fotografía de temática arquitectónica como en *Photography and architecture, 1839-1939* (Pare, 1982), *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation* (Blau y Kaufman, 1989) y *L'Architecture en représentation* (1985), en la que se analizaba el papel de la fotografía como forma de registro del pasado y su función auxiliar en el campo de la restauración fundamentalmente.

En 1957, los bibliotecarios Henri Bramsen, Marianne Brons y Bjorn Ochsner publicaban *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*, en cuya introducción reclamaban la necesidad de estudiar este tipo de materiales desde un punto de vista cultural, más allá de la técnica, con el fin de explicar la demanda que existió hacia este tipo de imágenes desde los orígenes mismos de la fotografía y este testigo lo recogerían las obras que comenzarían a publicarse a partir de 1990, como *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present* (Robinson y Herschman, 1990) o *Building with light: the international history of architectural photography* (2004), de Robert Elwall, comenzando a codificarse la fotografía de arquitectura desde la mirada de los historiadores del arte y la arquitectura. Entre este grupo, se encuentran las obras de Italo Zannier *Architettura e fotografia* (1991), Giovanni Fanelli, *Storia della fotografia di architettura* (2009a) y Marina Miraglia, cuyos estudios principales ha recopilado recientemente en *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento* (2011).

Las más recientes obras han explorado las relaciones socioculturales que impulsaron la realización de este tipo de fotografía, como la obra

de Micheline Nilsen, *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection* (2011) y la colectiva *Nineteenth-century Photographs and Architecture* (Nilsen, 2013) o *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*, de Elizabeth Edwards (2012), que analiza el fenómeno de la fotografía de aficionados anónimos como uno de los medios relevantes en la conservación de la memoria para la creación y consolidación de la identidad nacional, en la que el patrimonio arquitectónico tendrá una especial relevancia.

Todas estas lecturas, vías de construcción y metodologías, vienen a reincidir en las múltiples posibilidades de interpretación que posee la fotografía protagonizada por la arquitectura, siendo la finalidad y primera intencionalidad para su creación, artífices y objetos fotografiados, el punto de partida para articular el recorrido de la mayor parte de los discursos, enriquecidos posteriormente con otras formas de mirar, todas ellas encaminadas a intentar responder a la pregunta formulada por Picaudé: «¿Cómo conocer de forma suficiente esta fotografía? ¿Acaso es posible?».

#### **POR QUÉ FOTOGRAFIAR LA ARQUITECTURA**

La explicación del nacimiento mismo de la fotografía, su éxito, destino y finalidad, están irremediamente unidos a la apropiación nacional y política del anuncio del daguerrotipo (Brunet, 2000: 57-156) y a la defensa de François Arago (Arago, 1839; citado por Rouillé, 1989: 36-43) para la adquisición intelectual del invento por parte del Estado francés para que después, este se lo regalara al mundo en un gesto claro de compromiso y materialización de los ideales de 1789 que el diputado resumiría –defendiendo la importancia del invento–, afirmando que el arte se iba a democratizar. Arago defendía el espíritu científico y la educación a todos los niveles que movió la Revolución y además buscaba combatir los ideales intervencionistas del liberalismo económico y comercial defendido por los británicos. El compromiso por llevar el conocimiento de forma masiva a la sociedad y servir al país mostrando su superioridad ante su principal rival, Gran Bretaña, sobrevuelan todos los argumentos esgrimidos por Arago ante la Cámara de Diputados que debatía si otorgarle una pensión vitalicia estatal a su inventor a cambio de la cesión de la patente, hecho que, por otra parte, muestra lo excepcional del invento y sus posibilidades. En su alegato diría:

«¡Cómo se va a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitaría una veintena de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podía llevar



Fig. 3



Fig. 4

**[Fig. 3]** Anónimo*Vista panorámica del Coliseo de Roma*, 1858-65

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/188/13

[cat. 44, p. 160]

**[Fig. 4]** Alphonse Reynaud. «Viaduc de Morlaix», del álbum *Les travaux Publics de la France*. París, J. Rothschild éditeur, 1883. 5 vols.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1485 V. 1

[cat. 54, p. 162]

a buen fin ese trabajo inmenso. El artista ha de encontrar en el nuevo procedimiento un precioso auxilio, y el propio arte se verá democratizado gracias al daguerrotipo» (Freund, 1993: 28).

Es decir, de nuevo la superioridad nacional, la difusión de la imagen de un país que regalar al mundo una herramienta tal útil, y que podrá reproducir y difundir más fácilmente la amplitud de su imperio y la dimensión de su capacidad científica, que no escatimará recursos para avanzar en el conocimiento de antiguas civilizaciones [Fig. 3].

Arquitectura, monumentos, en suma, el conocimiento, podría no solo ser reproducido más fácilmente, sino que además podría ser conservado para salvaguardarlo del devenir de los tiempos. Entre las palabras de Arago y las de Baudelaire, distan veinte años y a pesar de los progresos y el reconocimiento paulatino, sin embargo, el único destino que la fotografía parecía poder tener era el del auxilio de la memoria, el mantenimiento del espíritu de la Ilustración que sin duda, llevaría a la creación de archivos fotográficos que recogieran el registro completo de todas las formas de arte, de ciencia, de historia y de vida, atrapada en álbumes, colecciones y archivos fotográficos.

Convertida en un atributo de Mnemósine, la fotografía de arquitectura, no solo retrató de forma compulsiva, con las limitaciones técnicas que tuvo en los primeros años, monumentos antiguos y nuevos descubrimientos arqueológicos [cat. 35-47], también quiso que las transformaciones urbanas [cat. 79-85], el registro de los edificios antiguos para ser restaurados (Bocard, 2015: 57-74) y el progreso y el progreso de las obras públicas (Aguilar, 2015: 75-88) [Fig. 4], de la técnica y la industria fueran inmortalizados [cat. 86-92]. Esto si cabe, con un mayor interés por ser difundidos con una clara intención propagandística propia del siglo del progreso y la mecanización<sup>2</sup> [cat. 48-54], contando entre sus primeros ejemplos el catálogo ilustrado de la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, celebrada en Londres (1851).

La propia arquitectura que envolvía el estudio del fotógrafo era de hierro y esta tipología arquitectónica que también irrumpió en el siglo XIX, hizo que ambas –fotografía y arquitectura de hierro–, debieran sortear dificultades y críticas al convertirse en ejemplos de la modernidad industrial (Pérez Gallardo, 2015b) [cat. 111-12].

Para los arquitectos la fotografía servía, como antes lo habían hecho los repertorios de grabados y tratados –de Domenico de Rossi o Giovanni Battista Piranesi, entre otros (Rodríguez Ruiz, 2012 y Rodríguez Ruiz y Borobia, 2011)–, para construir una historia visual de la arquitectura y auxiliar al arquitecto en sus restauraciones y grandes proyectos llevados a cabo dentro de un programa claramente establecido de propaganda personal e institucional (Bustarret, 1992: 129-40).



La construcción teórica se manifestó a todos los niveles y durante largo tiempo, por parte de aquellos que quisieron justificar e impulsar por distintas motivaciones la representación monumental, como muestran por una parte los textos de ilustres políticos, filósofos y críticos, pero también se mostraron públicamente las reticencias entre arquitectos e historiadores de la arquitectura<sup>3</sup> que no siempre vieron a la fotografía como esa fiel herramienta de la memoria. Este fue el caso de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)<sup>4</sup>, principal teórico restaurador de la Francia decimonónica, que utilizó las fotografías de la *Mission héliographique* [cat. 35] para sus proyectos de restauración y, además, las empleó también como medio de publicidad de sus trabajos una vez finalizados. Su relación con la fotografía fue estrecha pero estuvo siempre claramente delimitada. Ante las primeras noticias de los experimentos de Daguerre en 1836, escribió en sus cartas desde Italia (Viollet-le-Duc, 1836: 165) que el daguerrotipo vendría a «enterrar a los dibujantes» pero una vez mejorados los procedimientos fotográficos no dudó en utilizar la fotografía para dar difusión a sus trabajos de restauración como forma de mostrar de manera fehaciente su capacidad para llevar a cabo sus teorías. En 1853, una temprana fecha para edición fotográfica, Lemercier publicará el álbum *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie de M. M. Lassus et Viollet-le-Duc*. También fue autor del estudio dedicado a la arquitectura precolombina del libro de Désiré Charnay (1828-1915), *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (1863), que en su tiempo fue un hito en la edición de libros científicos ilustrados [cat. 39; fig. 5]. Será en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle* (Viollet-le-Duc, 1866: 34-35), donde realizará una serie de recomendaciones sobre el compromiso que debe guiar un irrefutable trabajo de restauración y para ello, advertirá que la fotografía será un testigo insobornable ante los posibles desmanes del trabajo dejado por el restaurador.

Junto a la creación de un programa iconográfico arquitectónico y monumental a través de distintas iniciativas que incorporaron a fotógrafos en proyectos sistemáticos de restauración y documentación, y a la aparición de la cámara como objeto imprescindible del equipaje de los viajeros eruditos desde el momento mismo de la aparición del daguerrotipo, debe tenerse en cuenta a la hora de analizar la construcción de este género las formas del lenguaje fotográfico usado en la representación de la arquitectura ya que este aspecto será también fundamental a la hora de establecer una clasificación basada en la intención y finalidad de la fotografía de arquitectura.



Fig. 5

[Fig. 5] Désiré Charnay. *Cités et ruines américaines... recueillies et photographiées par Désiré Charnay; avec un texte par M. Viollet-le-Duc*, 1863  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/91 V. 1 [cat. 38, p. 157]



Fig. 6



Fig. 7

[Fig. 6] Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán, llamado príncipe Girón de Anglona  
*Arco de Septimio Severo en el Foto Romano*, [1848-52]  
 Madrid, Museo Nacional del Prado, HF0415  
 [cat. 31, p. 151]

[Fig. 7] Giovanni Battista Piranesi. *Arco di Settimio Severo*, 1750  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/19121  
 [cat. 32, p. 152]

## EL LENGUAJE FORMAL DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA

La composición de la fotografía de arquitectura (Rodríguez Ruiz y Borobia, 2011; Rodríguez Ruiz, 1991; 2004; 2009 y 2015) buscará ser continuadora de las formas de representación codificadas según se había establecido desde el Renacimiento, si bien el objetivo de la cámara ofrecía ciertas limitaciones para cumplir este papel –como era la visualización en planta y sección–, los fotógrafos intentaron salvar estas dificultades a través de la búsqueda de nuevas perspectivas y encuadres que además permitiría establecer una clasificación entre aquellos considerados fotógrafos profesionales, para quienes dedicarse a la representación monumental suponía incluso una mayor consideración ya que se entendía que para el desarrollo de su trabajo se requerían conocimientos mayores que los del fotógrafo retratista.

El vocabulario de este nuevo idioma representativo de la arquitectura, como ha señalado Fanelli (2009b: 3-17), es: el punto de vista, el encuadre, la apertura angular, el formato, el tiempo de la toma, el efecto pictórico y la existencia del detalle. La conjunción de todos estos elementos está, sin duda, fijada por el destino de las imágenes y fue desarrollada en artículos y capítulos de los distintos tratados técnicos que vieron la luz en el siglo XIX [cat. 23-27]. Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872), fundador de la *Imprimerie Photographique* (1850-55) y miembro co-fundador de la *Société française de Photographie*, en el *Traité de la photographie sur papier* (Blanquart-Evrard, 1851: 35-37), ya estableció las consideraciones previas que un fotógrafo debía tener en cuenta para la reproducción de monumentos en calotipo, siendo la primera el preguntarse qué aspectos y bajo qué condiciones «la belleza que la caracteriza, se destaca mejor», y continuaba recomendando que para los casos de vistas generales el sol se convertía en un aliado para obtener «efectos pintorescos, especialmente si el monumento es de piedra que se ennegrece con la edad; pero la condición más favorable para este tipo de reproducción es aquella en la que de forma sucesiva el monumento es iluminado por una luz brillante y a la vez oscurecido por el paso de una nube».

Disdéri en *L'Art de la Photographique* (1862) llegará a decir que la elección de la luz podía «reducir o exaltar el carácter, disminuir o aumentar la belleza» del edificio e introducirá un valor fundamental para el fotógrafo de arquitectura que será su propio conocimiento de la dimensión histórica del edificio a inmortalizar: «La arquitectura egipcia sin duda no debe ser reproducida como la arquitectura gótica, y aquí como en todas partes el conocimiento de su modelo, guiará la elección del fotógrafo». Esta idea del conocimiento científico del modelo a fotografiar, se iría afianzando a lo largo del siglo y fue, por ejemplo, el argumento escogido por el fotógrafo irlandés Ephraim



MacDowell Cosgrave en *Photography and Architecture. How each lends Interest to the other*, publicado en 1896, en el que, tras un recorrido muy general por algunos aspectos prácticos para la realización de fotografías de iglesias y catedrales, recomendaba qué libros de historia de la arquitectura debían leerse antes de realizar el trabajo.

Pero sin duda, el más completo fue *A Manual of Photographic Manipulation: Treating of the Practice of the Art; and Its Various Applications to Nature* (1858), de William Lake Price, célebre autor de escenas pintorescas y recreaciones historicistas, que se formó como topógrafo y dibujante con el arquitecto Augustus Charles Pugin, por lo que sus instrucciones, fruto de su propia experiencia y conocimientos, se convierten en un perfecto manual ilustrativo de la forma en la que se debía practicar la fotografía de arquitectura. Redactado en la época de mayor esplendor del colodión, Lake Price hacía referencia a la fama adquirida por fotógrafos como Baldus [cat. 50], Bisson [cat. 139] o los fotógrafos de la *Scuola Romana di Fotografia* [cat. 28-33], «cuyos límites serán difícil, sino imposible, de superar» y plantea, antes de adentrarse en realizar consejos técnicos, la diferencia entre imágenes que sirvan de documento «para el oficio del arquitecto» y aquellas que se conviertan en imágenes «pintorescas» que cumplan la función más agradable «de este noble arte: Al analizar una serie de fotografías arquitectónicas, es imposible no desear para la realización del objeto la selección de un punto de vista más pintoresco, la infusión de más cualidades artísticas en su composición [...] y producir imágenes con la composición de la línea, y las cualidades de la luz y la sombra que estamos acostumbrados a admirar en las obras de los pintores que han tratado esta clase de sujeto, Canaletti, Panini & c.». Según Lake Price el objetivo de la fotografía arquitectónica sería el de continuar con la imagen arquitectónica pintoresca siguiendo la tradición inaugurada por los grandes vedutistas [Figs. 6 y 7]. Con ello, Lake Price buscaba encontrar un principio de autoridad y justificación como método de reproducción capaz de continuar la tradición histórica de los métodos utilizados hasta entonces, que además eran reconocibles tanto para arquitectos, historiadores, como para el público en general. Pero además, también la fotografía quiso crear nuevos puntos de vista propios de la modernidad de la que era representante a través de procedimientos que permitían la creación de panorámicas y vistas desde puntos de vista elevados (tejados, escaleras, puentes...), con objeto de captar en su totalidad el edificio y de potenciar el efecto monumental [Fig. 8]. Debe también recordarse que la elección de puntos de vista de terrazas y buhardillas fue también escogido por la pintura impresionista (Nochlin, 1991: 129-52), acto motivado además por el hecho de ser estos los lugares donde se situaban los estudios tanto artísticos



Fig. 8

[Fig. 8] Anónimo. «Vista de la Puerta del Sol, antes de la reforma», del álbum *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano. Vistas de España*, 1867-71 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13 [cat. 75, p. 177]



Fig. 9

como fotográficos. A estos puntos de vista y nuevos procedimientos se incorporarían otros propios del oficio del arquitecto e ingeniero como fueron la fotogrametría (*Étude sur la photogrammetrie*, 1968) y la plancheta fotográfica (Vinegar, 2008: 70-81), utilizándose este último en ocasiones para la realización de panorámicas.

### LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, OBJETIVO DE LA CÁMARA

El caso español seguirá en su desarrollo el mismo esquema con una particularidad que lo convierte, junto a Italia, en un interesante ejemplo de los usos e intenciones de la fotografía monumental. La primera razón que explica su excepcionalidad viene motivada por el hecho de que las primeras imágenes de monumentos españoles fueran realizadas por extranjeros que, basándose en los discursos del Romanticismo, ya tenían en su retina claramente prefijados cuáles debían ser los edificios de interés: los palacios de la Alhambra y los Reales Alcázares y el monasterio del Escorial. Pero, una vez en España, gracias a la mejora de los medios de transporte a partir de la década de 1850, todos estos viajeros descubrieron otras ciudades y edificios que entrarían a formar parte del recorrido como Toledo, Salamanca o Burgos, despertando el interés de los historiadores y arquitectos, fundamentalmente franceses, británicos y alemanes, que comenzarían a visitar nuestro país con la intención de incluirlo en las historias del arte y la arquitectura.

Todo este fenómeno cultural comenzó su mayor desarrollo en paralelo al reinado de Isabel II (1830-1904) que, junto a su cuñado el duque de Montpensier (1824-1890), son figuras clave para la reconstrucción del desarrollo fotográfico en nuestro país<sup>5</sup>. La reina por ser destinataria del regalo de numerosos álbumes y fotografías, así como protectora de algunos encargos oficiales y en el caso del duque de Montpensier, hombre formado en el pensamiento liberal de la intelectualidad francesa e inglesa, al convertir a Sevilla en «la corte chica» (Lleó, 1997) por la que pasarían todos los viajeros, artistas y fotógrafos de relevancia que visitaron España. Antonio de Orleans, educado en el París en el que escritores, artistas y políticos aunaban pensamientos e iniciativas liberales y para quienes restablecer los vestigios monumentales de la Edad Media servía a sus intereses de recuperación nacional, quiso poner en práctica esos modelos llevando a cabo proyectos de restauración en la Alhambra de Granada (donde pretendió acabar el proyecto del palacio de Carlos V y convertirlo en su residencia), la iglesia de San Vicente de Ávila [Fig. 9], el monasterio de Yuste, la iglesia del Salvador de Sevilla, la ermita de Valme o Covadonga, entre otros, encargando la elabora-

[Fig. 9] Auguste Muriel. «San Vicente de Ávila», del álbum *Chemin de fer du nord de l'Espagne*, 1864  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/146  
[cat. 89, p. 182]

ción de repertorios fotográficos antes y después de su restauración, como fue el caso de Yuste, que realizó Charles Clifford o el de Valme, por Francisco de Leygonier y Aubert [cat. 57 y 75].

A lo largo del siglo XIX se publicarán los más célebres libros de viajes sobre España firmados por Alexandre Dumas, Prosper Mérimée o Théophile Gautier en Francia, o George Borrow y Richard Ford<sup>6</sup> en Gran Bretaña. La popularidad de todos ellos alimentó la necesidad de ilustrarlos con litografías que ayudaran a la evocación de las peripecias descritas, lo que, paradójicamente dio un paso más hacia el uso de la fotografía ya que, un instrumento que había nacido para dibujar la naturaleza con fidelidad, serviría de base para la ilustración de episodios literarios fruto de la mente imaginativa que alimentaba a los ávidos viajeros de papel. Escritores, dibujantes, historiadores, muchos de ellos a la vez fotógrafos, tuvieron la necesidad de reunir las pruebas que justificasen sus historias y encontraron en la cámara fotográfica a su principal aliado.

Las primeras fotografías de monumentos españoles formarían parte de las *Excursions Daguerriennes* (1841-42), libro ilustrado que pretendió reunir las obras más relevantes de su tiempo, aderezadas con comentarios más literarios que científicos, y en el que se incluyeron el Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla, el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada y una vista del Albaicín de la Alhambra, realizados por Edmond François Jomard (1777-1862) (Alonso Martínez, 2002) [cat. 54]. Al mismo tiempo, visitaba por primera vez España el fotógrafo e historiador del arte Eugène Piot (1812-1891) junto al escritor Théophile Gautier (1811-1872), que en *Tra los Montes o Voyage en Espagne*<sup>7</sup> (1843) mencionaría la realización de varios daguerrotipos que, se considera, son los conservados hoy día en la fundación Paul Getty, si bien su cronología y autoría son algo dudosas (Pérez Gallardo, 2015a: 210-12) [cat. 56; fig. 10].

Tras unos pocos ejemplos conservados en daguerrotipos, la aparición del procedimiento del calotipo, que permitía hacer múltiple una misma imagen, y, sobre todo, la aparición en 1851 del negativo al colodión, hicieron que durante las décadas centrales del siglo XIX fueran numerosos los fotógrafos extranjeros que no solo viajaron por la Península sino que, además, se instalarían definitivamente abriendo importantes estudios en las principales capitales.

Gustave Le Gray (1820-1884) sería el maestro de maestros de estos dos procedimientos fotográficos y en su estudio de la rue Richelieu aprenderán<sup>8</sup> la técnica del calotipo Le Secq, Maxime du Camp, Nègré, Laborde, Delessert, Émile Pécarrère y Alphonse de Launay, todos ellos vinculados a la *Société héliographique* y algunos de ellos fotógrafos de la *Mission héliographique*. Entre los alumnos de la técnica del



Fig. 10

[Fig. 10] Anónimo, atribuido a Eugène Piot y Théophile Gautier. [Court of the Lions, The Alhambra], 1840¿? Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 84.XT.265.29 [cat. 56.f, p. 167]

colodión se encontrarán el vizconde de Vigier y el vizconde de Dax, ejemplos de la nobleza liberal que se convirtieron en entusiasmados aficionados a la fotografía desde prácticamente su nacimiento.

El vizconde Louis de Vigier (1821-1894) amigo y compañero de estudios del duque de Aumale y del de Montpensier en el Liceo Henry IV viajó en el verano de 1849 a Sevilla y se alojó en el palacio de los Montpensier. Durante esta estancia, Vigier realizó los primeros calotipos de España y los reunió en el *Album de Sevilla* (1851), dedicado a su amigo el duque de Montpensier [cat. 58].

Si bien su iconografía se debe a la imagen romántica preestablecida, Vigier en sus imágenes buscó la originalidad a través de los efectos de contraluz, los encuadres frontales y el silueteado de los elementos arquitectónicos dando sensación de profundidad, siendo todos estos mismos edificios reproducidos posteriormente por Louis De Clercq [cat. 147-48] o Gustave de Beaucorps [cat. 143-46], pero sin tanta originalidad. Al tiempo que Vigier estaba en Sevilla, el británico Claudius Galen Wheelhouse llegaba a Cádiz. Las peripecias para la realización de fotografías, donde el desconocimiento general y la sorpresa al contemplar el funcionamiento de la cámara le costará un arresto al ser tomado por espía, los narraría con detalle en *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean* (Wheelhouse, 2006) [cat. 59].

Británicos y franceses fueron los principales interesados no solo en difundir la imagen de España, sino también en ampliar los conocimientos sobre la historia y la cultura españolas. Si la influencia de los relatos de Laborde, Gautier o Dumas, fue clave en los fotógrafos franceses, no lo fue menos la de Richard Ford y su *A Handbook for travellers in Spain and readers at home* (1844) para los viajeros de ámbito anglosajón. El matrimonio irlandés Tenison, que mantenía una estrecha relación con Richard Ford y con el arabista español instalado en Londres Pascual de Gayangos, recorrió el país entre octubre de 1850 y la primavera de 1853. Cada uno a su manera retrataría su periplo español, y mientras Louisa Tenison (1819-1882) lo haría a través de las páginas de *Castile and Andalusia* (Gayangos, 1853: 796-802) [cat. 67], ilustrándolo con dibujos originales de la propia Louisa y de Egron Lundgren, cuya inspiración le dieron las fotografías de su esposo. Edward-King Tenison (1805-1878) elaboraría el álbum *Recuerdos de España* [cat. 66; fig. 11] con treinta y cinco imágenes dedicadas a Granada (cinco de la Alhambra), Córdoba, Sevilla, Madrid, Toledo<sup>9</sup>, Segovia, Valladolid, Burgos y Montserrat. Algunas de ellas serían comercializadas por Blanquart-Evrard en *Souvenirs photographiques* y *Recueil Photographique*. Los calotipos de Tenison<sup>10</sup>, que había aprendido esta técnica con Gustave Le Gray y Édouard Baldus, supusieron una apertura iconográfica con la presencia de vistas de Toledo, Madrid o Segovia.



Fig. 11

Rápidamente la demanda y el comercio que comenzó a instaurarse ya en los primeros años del nacimiento de la fotografía, hizo que en muchos casos, fotógrafos y editores intercambiasen la autoría de las obras, e incluso entre fotógrafos se cedieran series completas. Este caso se dio en la obra de Paul Marés<sup>11</sup>, ya que sus fotografías, fechadas entre 1851 y 1852, fueron comercializadas por los hermanos Bisson y por Alphonse Davanne. A pesar de lo manifestado en la bibliografía (Chlumsky, Eskildsen y Marbot, 1999) hasta ahora, ni los Bisson, ni Davanne realizaron fotografías en suelo español. De Marés se han localizado hasta ahora doce calotipos de Sevilla, Valencia, Palma de Mallorca y Granada, algunos de ellos inscritos por los hermanos Bisson en el depósito legal de la Bibliothèque nationale de France, en 1853 [cat. 68].

[Fig. 11] Edward K. Tenison. «Plaza de san Francisco, Sevilla», del álbum *Recuerdos de España*, 1852-53  
París, Bibliothèque nationale de France,  
RESERVE VF-268-FT 4  
[cat. 66, p. 172]



De una factura impecable, las obras de estos primeros calotipistas franceses andan entre el viaje romántico y el registro arqueológico, si tenemos en cuenta el interés no solo por las vistas generales, sino también por los detalles arquitectónicos y la repetición de los puntos de vista, convirtiendo estas imágenes en una documentación excepcional para recorrer la historia visual de estos edificios.

Nuestro país también sería el campo de experimentación donde se probaron nuevos procedimientos como el negativo de vidrio que el vizconde Louis de Dax d'Axat (1816-1872)<sup>12</sup>, escritor, ilustrador y aficionado fotógrafo, utilizó durante su viaje de 1853 en la realización de más de cuatrocientas fotografías para el *Album d'Espagne, les bords du Rhin, le midi de France, Raphael, Velazquez, Murillo* (Lacan, 20 de mayo de 1855: 1-2; Lacan, 24 de mayo de 1855: 1; Hammann 1859: 438), de las que tan solo conocemos las veinticuatro imágenes del álbum titulado *Vista de París y algunas de otros puntos* conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid [cat. 70].

El formato estereoscópico (Fernández Rivero, 2004) contó también con tempranos ejemplos de monumentos españoles lo cual, dada la finalidad comercial que tenía, muestra el interés creciente en el extranjero por conocer nuestro país. Un interesante ejemplo de esta práctica, que además muestra el cambio que comenzaba a gestarse en el ámbito de la edición, fue el *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*<sup>13</sup>, guía de viaje redactada por Germond de Lavigne (1859) durante su viaje en 1855 y que para su ilustración elegiría las vistas estereoscópicas que Eugène Sevaistre (Utrera, 2008: 65-69) había realizado en esas mismas fechas, y que después serían comercializadas por los hermanos Gaudin [cat. 71].

#### **LA IMAGEN MONUMENTAL Y EL NACIMIENTO DEL COMERCIO FOTOGRÁFICO**

El trasiego de fotógrafos extranjeros por la Península fue constante y esta sería el destino final en el que muchos se instalarían definitivamente, conscientes de las posibilidades económicas de la apertura de estudios y de la enseñanza a la que se convertiría en la primera generación de fotógrafos españoles. Este fue el caso de Charles Clifford (ca. 1819-1863) (Gernsheim, 1960: 73-77; López Mondejar, 1988; Fontanella, 1999; Crabiffosse Cuesta, 2000 y Pérez Gallardo, 2015a: 247-69), británico que apareció en Madrid en 1851 realizando varias ascensiones en globo, acompañado por James Goulston (1801-1852)<sup>14</sup>, con la intención de realizar fotografías (*El Clamor Popular*, 14 de noviembre de 1850) durante los ascensos, si bien, esto fue del todo imposible (García Espuche, 1994: 21-60; Corboz, 1994: 219-28 y Pérez Gallardo, 2015a:

247-49). Ese mismo abría un estudio de «daguerrotipia en papel» bajo la denominación de «Establecimiento inglés», en el que además de realizar retratos se daban «lecciones en la misma casa» y se vendían «cuantos ingredientes son necesarios especialmente el licor acelerativo que por sí mismos fabrican» (*El Clamor Público*, 30 de noviembre de 1851).

La aparición de Clifford en el panorama español obedeció al principio más a intereses políticos que artísticos. Varias de las cartas dirigidas al duque de Montpensier certifican el carácter de informador de la corona británica, que apoyaba al duque en sus aspiraciones al trono español [cat. 93].

Pero el trabajo de Clifford tiene además un especial interés para la historia de la arquitectura, ya que en 1853, formó parte de la expedición a Salamanca y Ávila organizada por el director de la Escuela de Arquitectura, Narciso Pascual y Colomer, siendo esta colaboración una muestra de cómo los arquitectos españoles, al igual que sus colegas europeos, veían en la fotografía un instrumento de formación y estudio [cat. 62]. La especialización de Clifford en este tipo de representación le llevaría a formar parte, a partir de 1857, de la Architectural Photographic Association (Pérez Gallardo, 2015a), donde expondría junto a los Bisson, Baldus, MacPherson y otros conocidos fotógrafos de arquitectura en su primera exposición celebrada en los primeros meses de 1858, en las galerías de Suffolk Street en Londres. Su trabajo se convirtió en referente de la representación arquitectónica de nuestro país en el extranjero a través de su participación en exposiciones celebradas en Londres, París y Bruselas, siendo sus obras merecedoras de artículos en *La Lumière* (Lacan, 1856), revista vinculada a la *Société héliographique* y a la *Société française de photographie*. Lacan, a propósito de la exposición fotográfica de la Association pour l'Encouragement et le Développement des Arts Industriels elogiaba la obra «de un aficionado inglés, que, por amor al arte, ha viajado por España durante tres años, y ha realizado obras maestras en fotografía». Las fotografías que citaba que había recopilado hasta entonces eran unas cuatrocientas y la motivación que le guiaba era la de dar a conocer y preservar una riqueza monumental «que el tiempo destruye cada día y la temeridad española hace caer piedra a piedra», antes de desaparecer, ya que entonces era poco conocida en Europa. El periodo artístico sobre el que Clifford fijó el objetivo de su cámara fue el de las obras levantadas en los siglos XIV, XV y XVI, épocas que según Lacan recordaban «una edad gloriosa para el arte y los acontecimientos históricos de especial interés para Francia, Inglaterra y los Países Bajos» y que comprendía los reinados de Enrique VIII, Francisco I, Carlos V y Felipe II [cat. 94-98 y 113-118; fig. 12].



Fig. 12

[Fig. 12] Charles Clifford. «Vista de la fachada principal del Palacio», del álbum *Vistas fotografiadas de la Alameda, del palacio de Madrid, del de Guadalajara y de la Casa de los Mendozas en Toledo (hoy inclusa) pertenecientes al... Duque de Osuna*, ca. 1856  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/87  
[cat. 95, p. 187]



Fig. 13

**[Fig. 13]** Jean Laurent y Minier  
*Toledo. Vista panorámica de Toledo*, ca. 1865  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/198/19  
 [cat. 102, p. 192]

La selección de motivos captados por la cámara del «aficionado inglés» tenía, por lo tanto, un componente histórico e ideológico completamente nuevo sobre la visión de la arquitectura española, alejado de la hasta entonces primacía del orientalismo, convirtiéndose en el primer fotógrafo que amplió el repertorio de imágenes sobre el arte y la arquitectura españolas, ya que, junto a los principales monumentos de los siglos anteriormente citados, incluyó también la reproducción de pinturas de Murillo, Velázquez y Zurbarán, así como de esculturas de Gil de Siloé, Montañés, Gregorio Hernández, Juan de Arfe y Benvenuto Cellini, desgraciadamente, muchas de ellas hoy desaparecidas.

El mismo Clifford incidiría en esta idea con sus propias palabras publicadas en la introducción de su catálogo de venta *A photographic Scramble through Spain* al explicar que en su obra había reunido «temas históricamente interesantes [...] que sirvan de recuerdos de una época en que este reino, favorecido por la naturaleza, influía en los destinos de casi todo el mundo descubierto hasta entonces» [cat. 99]. Sus palabras nos remiten irremediablemente a la idea de la fotografía como un instrumento de la memoria. En este sentido, Clifford formaría parte de un último proyecto, que no vería materializado por su fallecimiento, en el que texto e imagen se fundirían para «enaltecer las bellezas arquitectónicas» que fue el *Álbum Monumental de España* (1863-68) (Pérez Gallardo, 2014), primera publicación comercial con fotografías originales que se acompañaban de un texto, convirtiéndose por sus características en un ejemplo único en nuestro país y uno de los primeros en Europa [cat. 100].

El camino iniciado por Clifford sería continuado por otro fotógrafo extranjero instalado en nuestro país en las mismas fechas, Jean Laurent (1816-1883) (Pérez Gallardo, 2015a: 270-86; 2004: 253-76 y 2002). Él continuaría, aunque de una forma más amplia y exhaustiva, la labor iniciada por el fotógrafo británico y llevaría a cabo lo que Disdéri había propuesto al gobierno francés en 1860, la reproducción sistemática de las principales obras de arte de museos, colecciones particulares y monumentos españoles y portugueses [cat. 101-112 y 113-118]. Aunque no llegaría a producir el ingente fondo de sus contemporáneos Braun, Hanfstaengl o Alinari, sí se le debe otorgar a Laurent un lugar destacado como artífice en la creación de empresas fotográficas especializadas en la reproducción artística. Laurent acabó por ampliar y fijar la imagen de la arquitectura y el arte español por todo el mundo, gracias a la difusión de sus imágenes en litografía, además de ser fuente de inspiración para otros fotógrafos profesionales que abrirían estudios en las principales ciudades objeto de interés para el viajero



[cat. 119-138; fig. 13]. La firma «Laurent et Cie.» fue consciente del importante papel testimonial que su trabajo tendría en una época marcada por el progreso y las transformaciones urbanas, como muestra la inclusión en uno de sus últimos catálogos de una serie titulada «Madrid desaparecido»<sup>15</sup>.

## FOTOGRAFÍA E HISTORIA

En un momento en el que las corrientes historicistas buscaban la construcción positivista de la historia, la arquitectura hispano-musulmana centró numerosos estudios tanto en Francia, como en Gran Bretaña y Alemania. La primera obra que contribuiría al conocimiento y difusión de la presencia del arte musulmán en España fue *Las Antigüedades Árabes de España*, de José de Hermosilla (1787) [cat. 139], la mayor empresa ilustrada llevada a cabo hasta entonces por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Rodríguez Ruiz, 1992). Los dibujos de José de Hermosilla sentarían las bases iconográficas que después reproducirían por medio del dibujo y la litografía, historiadores como Girault de Prangey [cat. 141], arquitectos como Owen Jones [cat. 140] y artistas como David Roberts o Gustave Doré.

Dibujo y fotografía vivirán un momento de transición, de tensiones entre ambas, en el que los artistas se decantarán por uno u otro medio (Bann, 2001b). Este es el caso del dibujante, viajero e historiador, Girault de Prangey (Quettier, 1998; Mauron, 2008), quien aprendió la técnica del daguerrotipo en 1841, antes de iniciar su viaje a Próximo Oriente y tras viajar por España en 1832. Fruto de ese viaje publicó *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et mauresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833* (1878), *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile, et en Barbarie* (1841) y *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (1842), obra en la que realizará la más completa edición de motivos ornamentales y arquitectónicos del palacio granadino publicada hasta entonces. Todas ellas se convertirían en obras de gran referencia y repercusión para la historiografía de la arquitectura musulmana. Aunque sus ilustraciones procedían del dibujo, constituye un primer ejemplo de los modos de ver y construir el imaginario de la arquitectura española que después se repetiría en las fotografías centradas en mostrar hasta el más mínimo detalle arquitectónico donde se resaltara las particularidades de la arquitectura española, como en el álbum editado por los hermanos Bisson, *Choix d'Ornements Arabes de l'Alhambra reproduits en Photographie* [cat. 142].



Fig. 14



Fig. 15

El interés de viajeros y eruditos en el siglo XVIII por las antigüedades clásicas de Grecia e Italia, había dejado paso a la búsqueda de lo gótico y lo oriental y nuestro país se convirtió en el escenario donde encontrar la esencia de ese pasado sin tener que salir de Europa.

Muchos de estos eruditos e historiadores incluirían cámaras fotográficas en sus equipajes, de una forma cada vez más frecuente, una vez perfeccionados los procedimientos fotográficos a partir de la aparición del colodión. Recordemos que Piot, será el primer historiador que utilizará la cámara en nuestro país. En 1858, Gustave de Beaucorps (1825-1906) recorrería entre 1858 y 1859 Argelia, Italia, Turquía, Georgia y por supuesto España. Coleccionista compulsivo, la fotografía le servirá de complemento para «poseer» aquello que no podía comprar. Su obra continúa la estela iconográfica de sus antecesores y su pasión por Oriente quedará reflejada en la selección de los lugares que retrata: Burgos, Valladolid, El Escorial, Toledo, Sevilla y Granada [cat. 143-46]. Mantuvo una estrecha relación con el británico Charles Clifford, con el que coincidiría en temas y composiciones casi idénticas que pueden hacernos pensar, incluso, en un intercambio de fotografías entre ambos.

En las mismas fechas que Beaucorps, Louis De Clercq (1836-1901) realizó un trabajo más arqueológico, ordenado y sistemático en su retrato de las antigüedades árabes en el Mediterráneo que compiló en *Voyage en Orient, 1859-1860, villes monuments et vues pittoresques, recueil photographique exécuté par Louis de Clercq*, obra compuesta de seis álbumes, el último de ellos dedicado a España [cat. 147-48]. Su trabajo, realizado ya en una técnica que comenzaba a estar desfasada por la llegada del colodión, no se sale del guión iconográfico de todos los autores vistos hasta ahora: El Escorial, Madrid, Granada, Sevilla, Málaga y Cádiz [Fig. 14].

Un último y reseñable ejemplo es la obra de Charles Thurston Thompson (1816-1868) (*The Art-Journal*, 1868: 73; Fontanella, 1997), enviado por el Victoria and Albert Museum en 1866, para completar su fondo iconográfico de los principales monumentos y obras de arte de todo el mundo (Physick, 1975 y 1982). Bajo la denominación de Proyecto Fotográfico Ibérico (Fontanella, 1997) el conservador del museo John Charles Robinson, historiador del arte estrechamente relacionado con la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras visitar en 1863 Santiago de Compostela, escribió al museo afirmando que «creía que en Iberia se podrían encontrar los elementos estéticos e históricos que acabarían con la supremacía artística francesa». El encargado de realizar este repertorio fue Thurston Thompson que viajaría a España y Portugal en 1868, reali-

zando 308 imágenes de arquitectura [cat. 149] entre las que incluyó detalles junto a monumentales vistas, que fotografió al modo que Le Secq y Nègre realizaron para la *Mission héliographique* [Fig. 15].

La compilación de este tipo de imágenes conformaría las primeras colecciones fotográficas tanto públicas como las de museos y universidades, como privadas. Dentro de este caso se encontraría la importante colección del ingeniero y arquitecto Alfred Armand (1805-1888) (Zirmi, 2003). Apasionado del arte y la arquitectura reunió 17.499 obras, entre grabados y fotografías, hoy conservados en la Bibliothèque nationale de France, con objeto de crear una historia visual del arte, dentro de cuyo conjunto destaca la presencia de la arquitectura y la escultura española, a pesar de ser Italia su principal objeto de interés [cat. 161]. Aunque viajó a España en noviembre de 1864, concretamente a Granada, para adquirir dibujos del palacio de la Alhambra, comenzó en torno a 1855 a realizar la incorporación de imágenes fotográficas del arte de nuestro país firmadas por Charles Clifford, Jean Laurent y Louis Masson [cat. 74-75; fig. 16], adquiriéndolas en diferentes exposiciones como en la Exposición Universal de París (1855), la de Bruselas (1856), así como en las anuales de la *Société française de photographie*. Otro interesante caso, esta vez con finalidades constructivas será el de Henry Hobson Richardson (1838-1886) (Van Rensselaer, [1888] 1959; Ochsner, 1982; Woods, 1990: 155-63; O’Gorman, 1991 y Floyd, 1996), para quien las fotografías que coleccionó de monumentos españoles fueron fundamentales para la creación de su particular estilo arquitectónico en su propia versión del Románico francés y español (Pérez Gallardo, 2015a: 342-45).

El triunfo de la fotografía monumental llegaría de la mano de las ediciones impresas que las reproducirían mediante procesos fotolitográficos dando lugar a bellas recopilaciones e interesantes estudios, estos en su mayoría realizados por historiadores y arquitectos extranjeros, que tendrían una amplia difusión por toda Europa.

Una de las primeras obras científicas que utilizaron de forma indirecta la fotografía fue *Monumentos Arquitectónicos de España* [cat. 162], obra fruto de los viajes formativos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura, ya mencionado. El objetivo de la obra consistía en establecer un modelo pedagógico, además de concienciar sobre el estado en el que se encontraban los monumentos españoles.

Junto a los libros de viajes ilustrados con fotografías de Clifford y Laurent, como *An autumn tour in Spain in the year 1859*, de Richard Roberts [cat. 150], *A Spanish diary in 1882*, de Alexander Kilgour



Fig. 16

[Fig. 14] Gustave de Beaucorps  
Tolède, *Porte Cambron*, 1858  
París, Bibliothèque nationale de France,  
EO-251-Boîte FOL A  
[cat. 143, p. 211]

[Fig. 15] Charles Thurston Thompson. «Fachada de la Catedral», del *Album de vistas de Santiago de Compostela*, 1866-67  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/56  
[cat. 147, p. 211]

[Fig. 16] Louis León Masson. *Seville, Alcázar*, 1865  
París, Bibliothèque nationale de France,  
EO-380-Boîte FOL A  
[cat. 74, p. 177]



Fig. 17

[Fig. 17] Max Junghändel. «Sigüenza. Catedral fachada meridional», en *Die Baukunst Spaniens*. Dresde, J. Bleyl, 1889-93  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6705  
 [cat. 163, p. 218]

of Loirston [cat. 153], *On foot in Spain. A walk from the Bay of Biscay to the Mediterranean*, de J. S. Campion [cat. 155], se unió el espíritu romántico de exaltación del patrimonio nacional a través de obras de carácter romántico y pintoresco como *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* [cat. 157-59], nueva versión ilustrada con fotografías de la obra *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages, etc.*, que se había publicado entre 1839 y 1856, y en la los dibujos de Parcerisa fueron sustituidos por fotograbados de la firma «J. Laurent et Cie.» y de Joarizti y Mariezcurrena.

Por último, a finales del siglo XIX, comenzarían a ver la luz, importantes reflexiones sobre el papel de la arquitectura española en toda su dimensión, tanto la orientalista sobre la que existía ya una larga tradición historiográfica, como sobre la medieval y renacentista, con obras como *Die Baukunst Spaniens dargestellt in ihren hervorragenden Werken*, ilustrada por fotograbados basados en las fotografías del arquitecto Max Junghändel (1861-¿?), con texto introductorio de Pedro de Madrazo, que se traduciría además en un volumen aparte con el título de *La arquitectura en España estudiada en sus principales monumentos* [cat. 164-72; fig. 17] y *Baudenkmaoler in Spanien und Portugal*, del también arquitecto e historiador Constantin Uhde (1836-1905) [cat. 162-63].

Souvenir, documento, fuente de inspiración... la fotografía de arquitectura, en álbumes, colecciones, catálogos comerciales o incorporada en la ilustración de libros, según fue aumentando su presencia, continuaría educando la mirada sobre los edificios, de tal manera que condicionó incluso la producción más privada de aquellos que al contemplar estos lugares –que previamente ya conocían por la fotografía–, reprodujeron con su cámara los mismos códigos lingüísticos, con encuadres, motivos y perspectivas, repitiendo un ritual que otorgaba más veracidad cuanto más se parecían a las imágenes previamente realizadas por otros. Este protocolo, sería repetido por los fotógrafos profesionales, creando una tipología de continuada repetición, siendo los edificios identificados, no por sus propias características formales, sino por su forma de estar representado.

Tras el acercamiento hacia esta tipología mediante una lectura arqueológica sobre artífices y técnicas, podemos ver aquí que la fotografía monumental muestra cuánto tiene aún que decirnos si somos capaces de indagar acerca de su verdadera naturaleza, de su razón de ser y su intencionalidad. Solo así, puede, que en algún momento seamos capaces de responder a Picaudé y construir una historia de la fotografía monumental que haga justicia al importante papel que ha tenido en la cultura visual contemporánea.

## NOTAS

1. Junto a las mencionadas aquí, también destacan las exposiciones y los respectivos catálogos de Sobieszek, 1986; Mondenard, 1994; Belli, Fanelli y Mazza, 2000; Lemoine, 2002 y Nerdinger, 2011.
2. La École des Ponts et Chaussées, desde 1858, a sugerencia de los hermanos Bisson, y hasta 1911, incluyó la enseñanza de la fotografía en sus planes de estudio y creó paralelamente uno de los archivos históricos fotográficos de obras públicas más importantes de Francia. Los profesores que impartieron fotografía fueron, desde 1858 hasta 1872, Louis Robert, de 1872 a 1886, Louis-Alphonse Davanne, del que la Escuela publicó sus «Conferencias sobre la fotografía» en 1883, Louis Bordet, desde 1886 a 1902; y, por último, Pierre Moessard, ingeniero militar, desde 1902 a 1911. Véanse Yvon, 1984: 76-83; Perego, 1999.
3. Véanse a propósito de John Ruskin: Harvey, 1984: 25-33 y Jacobson, Ruskin, Jacobson, Bologna y Arribas, 2015.
4. Sobre Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y la fotografía existen algunas consideraciones parciales en Christ, 1964 y en O'Connell, 1998: 139-46.
5. Ambas colecciones han tenido un fin dispar. Si la de la reina Isabel II se conserva en su totalidad en el Archivo General de Palacio y en la Real Biblioteca, Patrimonio Nacional en Madrid, la colección del duque de Montpensier está dispersa y algunos de sus álbumes forman parte de colecciones públicas y privadas de todo el mundo como The Paul Getty (Los Ángeles), el Metropolitan Museum (Nueva York) o el Musée d'Orsay (París).
6. Théophile Gautier publicó *Viajes por España* en 1845; Alexandre Dumas, *Impressions de voyage de París a Cadix* en 1846 y Prosper Mérimée, reunió los viajes realizados entre 1830 y 1864 en la obra *Viajes por España*. George Borrow, *The Bible in Spain* (1843) y Richard Ford, *A Handbook for Travelers in Spain and Readers at Home* (1845).
7. La edición en inglés de esta obra se tituló *Wanderings in Spain*, 1853 y contenía veinticuatro ilustraciones.
8. Los alumnos de Gustave Le Gray aparecen citados en su tratado *Photographie: traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations su papier sec, humide et sur verre au collodion, à l'albumine*, 1852.
9. Sabemos por el tratado de William Spalling que en esta ciudad realizaría una vista panorámica, hoy desaparecida (Spalling, 1856: 439).
10. Otros calotipistas que visitaron la Península en estos años fueron Alphonse de Launay (1827-1906) y Émile Pécarrère (1816-1904), que repitieron los modelos iconográficos ya fijados sobre Sevilla y Granada.
11. Su obra, junto a la de otros calotipistas ha sido rescatada por Lidia Ortiz Maqueda en su tesina de licenciatura.
12. Agradezco los datos facilitados sobre este autor y sobre Émile Pécarrère y Alphonse de Launay por Regis Durand, que en breve publicará *Guide de recherche sur l'histoire de la photographie. De l'image fixe à l'image animée*.
13. Esta guía sería el germen de las futuras guías azules de Hachette.
14. Archivo General de Palacio, 11795 exp. 8. y 10689, exp. 22.
15. Según Carlos Teixidor, esta serie aparece en catálogo de la firma de 1896, dentro de la Serie C, II, página 27.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Inmaculada. «Diálogos entre ingeniería y fotografía», en *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*. Catálogo de exposición. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, pp. 78-90.
- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco. *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona, CCG Ediciones, 2002.
- ARAGO, François. «Rapport sur le Daguerreotype, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839». París, Bachelier, 1839; en André Rouillé, *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*. París, Macula, 1989, pp. 36-43.
- AUBENAS, Sylvie (dir.). *Gustave Le Gray (1820-1884)*. París, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2002.
- AUBENAS, Sylvie y ROUBERT, Paul-Louis (dirs.). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843-1860)*. París, Bibliothèque nationale de France, 2011.
- BANN, Stephen. *Parallel lines. Printmakers, Painters and Photography in Nineteenth-Century in France*. New Haven, Yale University Press, 2001a.
- BANN, Stephen. *Parallel lines. Printmakers, painters and photographers in nineteenth-century in France*. Edición comentada por V. Sueur-Hermel. New Haven, Yale University Press, 2001b.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Antonio Machado, 1996.
- BELLI, Gianluca; FANELLI, Giovanni y MAZZA, Barbara. *Architettura e Fotografia. La scuola fiorentina*. Florencia, Alinari, 2000.
- BELLOC, Auguste. *Les quatre branches de la photographie, Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer*. París, edición del autor, 1853.
- BENJAMIN, Walter. *Dicursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus Ediciones, 1982.
- BENJAMIN, Walter. «Petite histoire de la photographie», *Études photographiques*, n.º 1, monográfico (1996).
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Coordinada y dirigida por Gerardo Kurtz e Isabel Ortega. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.
- BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré. *Traité de la photographie sur papier*. París, Roret, 1851.
- BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré. *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*. Lille, L. Danel, 1869.
- BLAU, Eve y KAUFMAN, Edward (eds.). *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation*. Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1989.
- BOCARD, Hélène. «La fotografía en Francia al servicio del patrimonio (1840-80)», en *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*. Catálogo de exposición. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, pp. 60-77.
- BRAMSEN, Henri; BRONS, Marianne y OCHSNER, Bjorn. *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*. Copenhagen, Thaning and Appel, 1957.
- BRETELL, Richard y FLUKINGER, Roy. *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain*. Boston, Godine, 1984.
- BRUNET, François. *La naissance de l'idée de photographie*. París, PUF, 2000.
- BUERGER, Janet E. *The Era of the French Calotype*. Rochester, International Museum of Photography, 1982.
- BUSTARRET, Claire. «Vulgariser la Civilization. Science et fiction d'après photographie», en Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier y Nicole Savy, *Usages de l'image au XIXe siècle*. París, Creaphis editions, 1992, pp. 129-40.
- CHLUMSKY, Milan; ESKILDSSEN, Ute y MARBOT, Bernard (eds.). *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870*. París, Bibliothèque nationale de France; Essen, Museum Folkwang, 1999.



- CHRIST, Yvan. «Merimée, Viollet-le-Duc et les premiers daguerreotypes de Notre-dame», *Terre d'Images*, vol. 11-12 (1964), pp. 644-47.
- CORBOZ, André. «La ciudad desbordada», en Albert García Espuche (ed.), *Ciudades: del globo al satélite*. Madrid, Electa, 1994, pp. 219-28.
- COSGRAVE, Ephraim MacDowell. *Photography and Architecture. How each lends Interest to the other*. Londres, Country Press, 1896.
- CRABIFFOSSE CUESTA, FRANCISCO. *Clifford en España (1849-1863): Colección Martín Carrasco*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2000.
- CRESTI, Carlo (dir.). *Fotografia e architettura*. Florencia, Angelo Pontecorboli editore, 2004.
- DANIEL, Malcolm R. y BERGDOLL, Barty. *The Photographs of Édouard Baldus*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994.
- DAVANNE, Louis-Alphonse. *Association scientifique de France. La photographie, ses origines et ses applications*. Conferencia dictada el 20 de marzo de 1879 en la Sorbonne. París, Gauthier-Villars, 1879.
- DE MARÉ, Eric Samuel. *Photography and architecture*. Nueva York, Praeger, 1961.
- DERRIDA, Jacques. «La loi du genre», *Glyph: Textual Studies*, 7 (1980), pp. 180-200.
- EASTON, Elizabeth. *Snapshot: Painters and Photography, Bonnard to Vuillard*. New Haven, Yale University Press, 2011.
- ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS. *La Photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de L'École des Beaux-Arts*. París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1982.
- EDWARDS, Elizabeth. *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham, Duke University Press, 2012.
- ELWALL, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*. Londres, Royal Institute of British Architects, Merrell, 2004.
- FANELLI, Giovanni. *Storia della fotografia di architettura*. Roma-Bari, Laterza, 2009.
- FAWCETT, Trevor. «Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction», *Art History*, vol. 9, n.º 2 (1986), pp. 185-212.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga, Editorial Miramar, 2004.
- FIGUIER, Louis. *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*. París, Langlois et Leclercq, 1852.
- FLOYD, Margaret Henderson. *Henry Hobson Richardson: A Genius for Architecture*. Nueva York, Monacelli Press, 1996.
- FONT-RÉAULX, Dominique de. *Painting and Photography: 1839-1914*. Nueva York, Penguin Random House Incorporated, 2012.
- FONTANELLA, Lee. *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. La Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997. Disponible en: [http://www.cgai.org/archivos\\_fondos\\_bibliograficos/4457.pdf](http://www.cgai.org/archivos_fondos_bibliograficos/4457.pdf)
- FONTANELLA, Lee. *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, El Viso, 1999.
- FONTANELLA, Lee. *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la ibèria del segle XIX*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- FREUND, Gisèle. *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, edición facsímil. París, Christian Bourgeois éditeur, 2011.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert (ed.). *Ciudades: del globo al satélite*. Madrid, Electa, 1994.
- GAUDIN, M. A. *Traité pratique de Photographie*. París, J. J. Dubochet et Cie., 1844.
- GAYANGOS, Pascual de. «Crónica literaria», *Revista española de Ambos Mundos*, tomo I (1853), pp. 796-802.
- GERNSHEIM, Alison y GERNSEIM, Helmut. *The History of Photography*. Oxford, Oxford University Press, 1955.
- GERNSHEIM, Helmut. *Focus on Architecture and Sculpture, An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture*. Londres, The Fountain Press, [1949] 1955.

- GERNSHEIM, Helmut. «Charles Clifford», *Image*, n.º 2 (junio de 1960), pp. 73-77.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*. París, Hauser y Lemercier, 1842.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*. París, Veith et Hauser, 1841.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. París, Veith et Hauser, 1834 (vol. I), 1837 (vol. II) y 1839 (vol. III); Madrid, A. Rodero, 1878.
- GONZÁLEZ, Ricardo. *El Asombro en la Mirada: 100 Años de Fotografía en Castilla y León, 1839-1939*. Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- HAMMANN, Jean Martin Hermann. *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression, considérés sous le double point de vue historique et pratique*. París y Ginebra, J. Cherbuliez, 1857.
- HARVEY, Michael. «Ruskin and Photography», *Oxford Art Journal*, vol. 7, n.º 2 (1984), pp. 25-33.
- HAWORTH-BOOTH, Mark (ed.). *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*. Londres, Victoria & Albert Museum, Aperture, 1984.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES. *Étude sur la photogrammetrie appliquée aux monuments historiques*. París, ICOMOS, 1969.
- JACOBSON, Ken; RUSKIN, John; JACOBSON, Jenny; BOLOGNA, Gabriella y ARRIBAS, Angels. *Carrying Off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*. Londres, Bernard Quaritch Ltd., 2015.
- JAMMES, André y PARRY JANIS, Eugenia. *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*. Princeton, Princeton University Press, 1983.
- LACAN, Ernst. «Voyage en Espagne. Album de M. Clifford», *La Lumière* (12 de julio de 1856).
- LACAN, Ernst. «Album Photographie de M. le Vicomte de Dax», *La Lumière* (20 de mayo de 1855), pp. 1-2; (24 de mayo de 1855), p. 1.
- L'Architecture en représentation*. Catálogo de exposición. París, Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine, 1985.
- LAKE PRICE, William. *A Manual of Photographic Manipulation: Treating of the Practice of the Art; and Its Various Applications to Nature*. Londres, J. Churchill, 1858.
- LAVIGNE, Germond de. *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. París, Hachette, 1859.
- LEMAGNI, Jean-Claude y ROUILLÉ, André. *Histoire de la Photographie*. París, Bordas, 1986.
- LEMAGNI, Jean-Claude y ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- LEREBOURS, Noël-Marie. *Traité de Photographie*. París, N. P. Lerebours, 1843.
- LLEÓ, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla, Focus, 1997.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *Charles Clifford, Vistas del Canal de Isabel II*. Madrid, Canal de Isabel II, 1988.
- MARBOT, Bernard y NAEF, Weston J. *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle: 180 chefs-d'oeuvre du département des Estampes et de la Photographie*. París, Bibliothèque nationale de France, 1980.
- MARBOT, Bernard. *Une invention du XIXe siècle, expression et technique, la photographie: collections de la Société française de photographie*. Catálogo de exposición. París, Bibliothèque nationale de France, 1976.
- MARCIANO, Giuseppe. *Fotografia come letteratura*. Milán, Bruno Mondadori, 2004.
- MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra, 2007.
- MAURON, Christophe (dir.). *Miroirs d'argent: Daguerreotypes de Girault de Prangey*. Ginebra, Éditions Slatkine, 2008.
- MAYER, Ernest y PIERSON, Louis. *La Photographie considérée comme art et comme industrie: histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*. París, Hachette, 1862.
- MIRAGLIA, Marina. *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*. Milán, Granco Angeli, 2011.

- MOLITOR, Joseph W. *Architectural Photography*. Nueva York, John Wiley & Sons, 1976.
- MONDENARD, Ann de. *Photographier l'architecture, 1851-1920*. París, Musée national des monuments français, 1994.
- MULET, María José. *Fotografía a Mallorca 1839-1936*. Madrid, Lunverg, 2001.
- NARANJO, Joan. *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Barcelona, Lunverg, 2000.
- NERDINGER, Winfried (ed.). *Photographie für Architekten*. Múnich, Architekturmuseum, 2011.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- NILSEN, Micheline (ed.). *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*. Farnham, Ashgate, 2013.
- NILSEN, Micheline (ed.). *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*. Visual Culture in Early Modernity Series. Londres, Ashgate, 2011.
- NOCHLIN, Linda. «El medio urbano: la ciudad como actividad y punto de vista», en *El Realismo*. Madrid, Alianza, 1991, pp. 129-52.
- «Obituary», *The Art-Journal*, vol. II (1868), p. 73.
- O'CONNELL, Lauren M. «Viollet-le-Duc on drawing, photography and the "space outside the frame"», *History of Photography*, vol. 22, n.º 2 (1998), pp. 139-46.
- OCHSNER, Jeffrey Karl. *H. H. Richardson: Complete Architectural Works*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982.
- O'GORMAN, James F. *Three American Architects: Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- PARE, Richard (ed.). *Photography and architecture, 1839-1939*. Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1982.
- PEREGO, Elvire. «The conquest of knowledge and techniques. L'École Nationale des Ponts et Chaussées», en Michel Frizot, *New History of Photography*. Múnich, Könemann, 1999, p. 208.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «La fotografía comercial y el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. xx, n.º 38 (2002), pp. 129-48.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «La democracia del arte: El Museo del Prado, objetivo de la fotografía», en José Manuel Matilla y Javier Portús (eds.), *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado, El Viso, 2004, pp. 259-76 y anexo pp. 208-09.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid, Cátedra, 2015.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Jean Laurent y el nacimiento del comercio fotográfico», en *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid, Cátedra, 2015a, pp. 270-86.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Créer un album pour la mémoire architecturale español: l'exemple de Monuments arquitectónicos de España (1856-1883) et l'Album Monumental de España (1863-69)», en Hélène Janniére. *Photographie d'architecture et publication*. París, INHA, en prensa.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Arquitectura de la luz: los estudios fotográficos en el siglo XIX», en *II Seminario Internacional del Aula de formación, gestión e intervención sobre Patrimonio de la Arquitectura y la Industria "Cadenas de montaje"*, 19 y 20 de febrero de 2015. Madrid, en prensa. Vídeo producido por el Gabinete de Tele-Educación de la Universidad Politécnica de Madrid, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qCN\\_N\\_\\_II\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=qCN_N__II_U)
- PHYSICK, John Frederick. *Photography and the South Kensington Museum, Victoria and Albert Museum*. Londres, Victoria and Albert Museum, 1975.
- PHYSICK, John Frederick. *The Victoria & Albert Museum. The history of its building*. Londres, Victoria and Albert Museum, 1982.
- PICAUDÉ, Valérie y ARBAÍZAR, Philippe (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- PICAUDÉ, Valérie. «Clasificar la fotografía, con Péric, Aristóteles, Sarle y algunos otros...», en Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar (eds.), *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 22-35.

- QUETTIER, Philippe. *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892: Dessins, Peintures, Photographies, Études Historiques*. Langres, Dominique Guéniot, 1998.
- REAULX, Dominique de (dir.). *Le Daguerriotype français. Un objet photographique*. París, Musée d'Orsay, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2003.
- REVENGA, Luis y RODRÍGUEZ SALMONES, Cristina (eds.). *La fotografía en España hasta 1900*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- ROBINSON, Cervin y HERSCHMAN, Joel. *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*. Nueva York, MIT Press, 1990.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *La memoria frágil de José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid, COAM, 1992.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y BOROBIA, Mar (eds.). *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *El studio d'architettura civile de Domenico de Rossi y su influencia en España*. Roma, Quasar, 2012.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Fotografía y Arquitectura. Ideas e historias de un encuentro anunciado», en *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*. Catálogo de exposición. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015, pp. 14-31.
- ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. Nueva York, Abbeville Press, 1986.
- ROUILLÉ, André. *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*. París, Macula, 1998.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- SNELLING, Henry Hunt. *The History of the Art of Photography or the Production of Picture through the Agency of Light*. Nueva York, G. P. Putnam, 1849; Nueva York, Hastings on Hudson, Morgan & Morgan, 1970.
- SOBIESZEK, Robert. *"This Edifice is Colossal": 19th century Architectural Photography*. Nueva York, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1986.
- SOTHEYBY's (empresa); JAMMES, André y JAMMES, Marie-Thérèse. *La Photographie, Collection Marie-Thérèse Et André Jammes Catalogue of sale*. Londres, Sotheby's, 1999.
- SPALLING, William. *Theory and practice of the photographic art*. Londres, s. l., 1856.
- TAYLOR, Roger y SHAAF, Larry. *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007.
- UTRERA, Reyes. «Eugène Sevaistre, autor de las ilustraciones fotográficas del libro de Germond de Lavigne, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal», *Reales Sitios*, n.º 177 (2008), pp. 65-69.
- VAN RENSSLAER, Marianna Griswold. *Henry Hobson Richardson and His Works*. Nueva York, Dover Publications, 1959.
- VINEGAR, Aron. «Panoramic photography and restoration of the Château de Pierrefonds», en *Colloque sur l'Oeuvre de Viollet-le-Duc*. París, Editions du Patrimoine, 2008, pp. 70-81. Disponible en: [http://www.monuments-nationaux.fr/fichier/editions\\_ebook\\_chapitre/664/10.pdf](http://www.monuments-nationaux.fr/fichier/editions_ebook_chapitre/664/10.pdf)
- VINEGAR, Aron. *Techniques of imagination: Viollet-le-Duc and restoration of the Chateau de Pierrefonds (Eugene Viollet-le-Duc, France)*, en *Dissertation Abstracts International, A, Humanities and social sciences*. Vol. 62-11, p. 3604. Tesis doctoral dirigida por David Van Zanten. Evanston, Northwestern University, 2001.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Lettres d'Italie, 1836-1837. Adressées a sa famille, annotées a sa famille par Geneviève Viollet le Duc*. París, Léonce Laget, 28 de septiembre de 1836, p. 165, carta n.º 39.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. París, B. Bance, 1866.
- LEMOINE, Serge (coord.). *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles*. Catálogo de exposición. Grenoble, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2002.
- YVON, Michel. «L'École Nationale des Ponts et Chaussées», *Photographies*, n.º 5 (Julio de 1984), pp. 76-83.
- WHEELHOUSE, Cladius Galen. *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*. Bradford, National Museum of Photography, Film, and Television, 2006.

WOODS, Mary N. «The Photograph as a tastemaker: the American Architect and H. H. Richardson», *History of Photography*, vol. 14, n.º 2 (1990), pp. 155-63.

ZANNIER, Italo. *Architettura e fotografia*. Roma-Bari, Laterza, 1991.

ZIRMI, Tiphaine. *Alfred Armand (1808-1888), un architecte collectionneur*. Tesis doctoral inédita. París, Université de La Sorbonne, 2003.

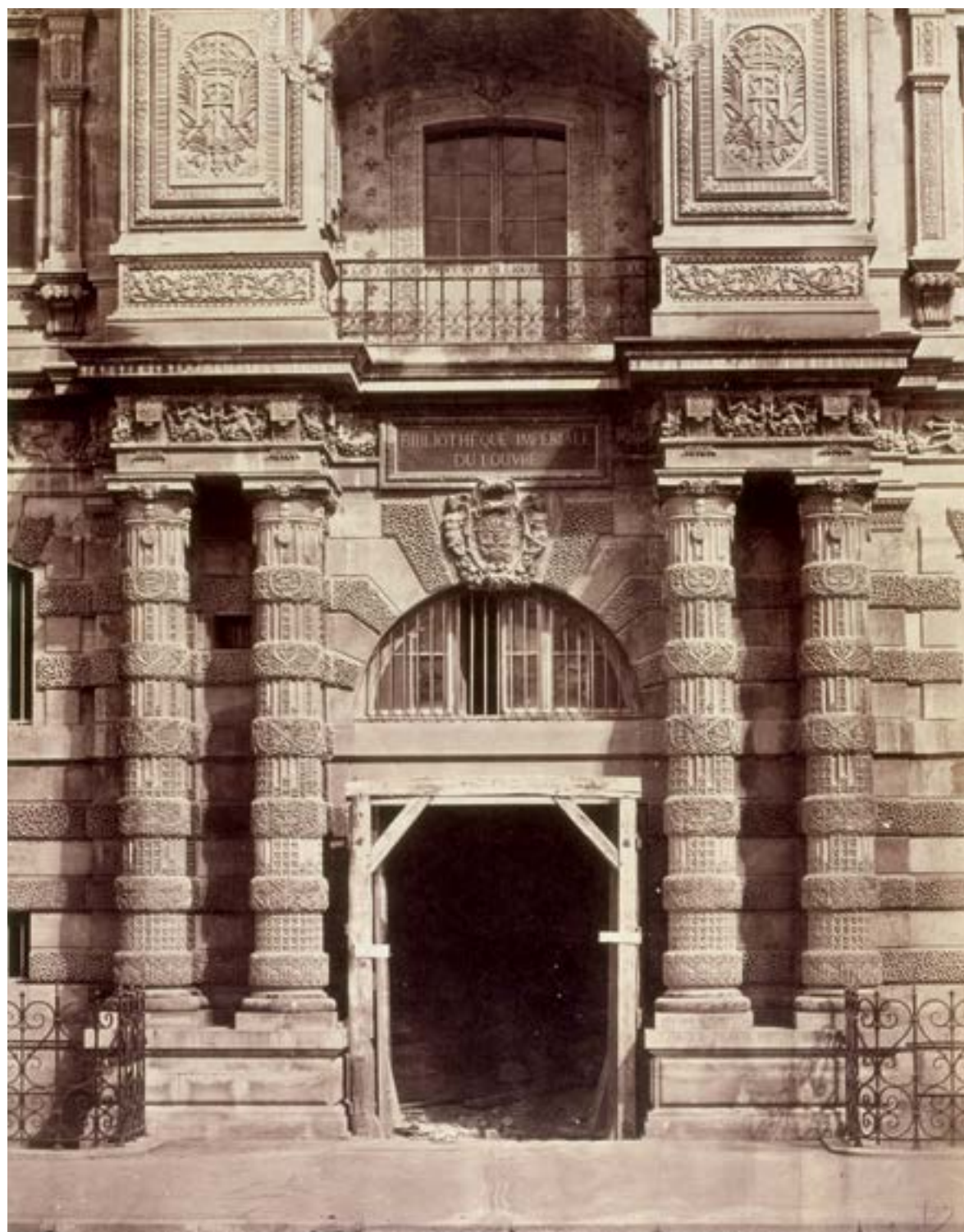


Fig. 1



## LA FOTOGRAFÍA EN FRANCIA AL SERVICIO DEL PATRIMONIO (1840-80)

HÉLÈNE BOCARD

Conservadora jefe de Patrimonio del  
Servicio de Museos de Francia

La emergencia de una conciencia patrimonial, si bien se puede situar en la segunda mitad del siglo XVIII, se desarrollará principalmente a lo largo del siglo siguiente, auspiciada por la corriente romántica. Se manifiesta tanto a través de la publicación de los *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, obra dirigida por el barón Taylor, que inicia su andadura en 1820, como por medio de la novela de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831). El 29 de septiembre de 1837 se crea la *Commission des Monuments historiques*, compuesta por ocho miembros entre los que destacan Ludovic Vitet, el barón Taylor, Arcisse de Caumont, los arquitectos Auguste Caristie y Félix Duban, y el escritor Prosper Mérimée, que desempeñará el cargo de secretario<sup>1</sup>. Tenía la misión de inventariar los monumentos que poseyesen un interés histórico o arquitectónico, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento –entre los que había muchos edificios religiosos de la Edad Media en estado precario a causa de los estragos revolucionarios–, con el fin de conceder las subvenciones necesarias para su restauración<sup>2</sup>. Dos años más tarde, el 19 de agosto de 1839, el diputado François Arago presentó el procedimiento del daguerrotipo ante las Academias de Ciencias y Bellas Artes evocando «el inmenso papel que los procedimientos fotográficos están destinados a desempeñar en esta gran empresa nacional». Veremos luego con más detalle qué uso hizo la *Commission des Monuments historiques* de la fotografía.

Gracias a la organización y al saber hacer de la administración de los *Monuments historiques*, compuesta por inspectores, arquitectos y corresponsales regionales, se consiguió preservar una parte

Pág. 60

[Fig. 1] Frères Bisson. «Paris, Palais du Louvre, pavillion Richelieu», del *Album photographique Bisson frères & Cie.*, [1854-55]

París, Bibliothèque nationale de France,  
RESERVE VZ-1031-FT4

nada desdeñable del patrimonio de la nación. Sin embargo, la Francia del siglo XIX no tenía más remedio que modernizarse al abrazar la revolución industrial: las grandes reformas urbanas de la segunda mitad del siglo modificaron la fisonomía de muchas ciudades llegando a sacrificar construcciones antiguas, e incluso barrios enteros, en pro de la nueva ordenación urbana. Veremos cómo, en este contexto, tanto sociedades científicas como entidades colectivas (municipalidades, consejos generales) van a utilizar la fotografía para preservar, gracias a la imagen, la memoria de lo que debe desaparecer.

### **LOS MONUMENTS HISTORIQUES Y LA FOTOGRAFÍA**

A pesar de que suponía un ahorro de tiempo respecto al dibujo, la *Commission des Monuments historiques* no estaba convencida de los beneficios del daguerrotipo: el barón Taylor recomendaba su uso para reproducir los detalles (Comité historique des arts et monuments, 1838-48: 337)<sup>3</sup> aunque lamentaba que deformase el conjunto y Mérimée deploraba su tono frío. Solo la *Commission des Arts et Édifices religieux*, que supervisaba el mantenimiento y las obras en los edificios diocesanos, lo preconizaba para la redacción de proyectos y memorias, así como para la ejecución de las obras (circular del 25 de julio de 1848 redactada por Mérimée y Viollet-le-Duc) (Mondenard, 2001:25-26). Aunque algunos arquitectos lo utilizaron durante sus campañas de restauración, la *Commission des Monuments historiques* esperó a que se perfeccionase la fotografía sobre papel (negativo/positivo) para solicitar la ayuda de fotógrafos. El primer encargo público sería la *Mission héliographique*, en 1851.

### **EL INVENTARIO MONUMENTAL**

Recordemos brevemente los principales hitos de la *Mission héliographique* [cat. 34A-J], primer inventario fotográfico acometido por la *Commission* (Christ y Néagu, 1980; Mondenard, 2001). En 1850, la *Commission* selecciona a cinco fotógrafos para escrutar diferentes zonas de Francia con el fin de fotografiar los monumentos más significativos desde un punto de vista artístico o histórico. Se trataba de evaluar en qué estado se encontraban para poder asignar con criterio los fondos necesarios para su restauración. Durante el verano de 1851, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray y Auguste Mestral recorrieron Francia. Las imágenes adquiridas (negativos sobre papel y copias) irán a engrosar los archivos de la *Commission*<sup>4</sup>. La *Mission héliographique*, primer gran encargo público colectivo de

la historia de la fotografía, sigue hoy siendo esencial por la calidad de las copias que se obtuvieron, realizadas por algunos de los mejores fotógrafos de la época. Más allá de sus cualidades intrínsecas, estas permiten ver el estado de los monumentos antes de su restauración. Si bien es cierto que esta misión no tendrá continuidad en el seno de la Administración, no es menos cierto que sirvió de inspiración para otros fotógrafos, que emprenderían, a partir de los años 1851-52, diferentes proyectos editoriales centrados en la arquitectura, bien a cuenta propia, bien solicitando ayuda gubernamental (Eugène Piot, Émile Pecarrère, Charles Nègre, los hermanos Bisson) [Fig. 1]. Más tarde, Séraphin Médéric Mieusement (1840-1905) [cat. 41] fotógrafo establecido en Blois, agregado a la *Commission des Monuments historiques* a partir de 1875, realizó numerosas campañas a través del país: su proyecto de constituer «una relación completa de todos los monumentos clasificados y de todos aquellos que serían susceptibles de presentar un interés arquitectónico, artístico y pintoresco» se inscribe, 25 años después, en la estela de la *Mission héliographique*. En 1881, el Ministère des Cultes le encargó realizar un inventario fotográfico de las catedrales de Francia, y doce años más tarde, de los monumentos de Argelia (Abdelouahab, 2000).

### LOS INFORMES DE PROTECCIÓN

Ya en 1840, la *Commission des Monuments historiques* había elaborado un primer listado de monumentos clasificados, sobre todo romanos y medievales, que debían beneficiarse de subvenciones (1084 en 1840) y que irá aumentando regularmente. En la mayoría de los casos las demandas de protección procedían de sociedades científicas o de comunas, que, a través de los prefectos, solicitaban la intervención de la Administración. Así, en 1864, el prefecto del departamento de los Alpes-marítimos escribía al ministro para apoyar que se clasificasen las termas romanas y las arenas de Cimiez, en Niza, tal como había solicitado al emperador la *Société des lettres, sciences et arts des Alpes-maritimes*. El prefecto adjuntaba una serie de fotografías de ambos monumentos<sup>5</sup>. En 1873, dos años después del fin de la guerra franco-prusiana, que había hecho estragos en parte del territorio, la Administración decidió revisar la lista de monumentos clasificados; la circular dirigida a los prefectos recomendaba añadir fotografías a las propuestas. La ciudad de Vienne, en Isère, envió un informe detallado con fotografías de todos los monumentos situados en su territorio, incluidos los ya clasificados, como el templo de Augusto y de Livia o la



Fig. 2

[Fig. 2] Alexis Gauthier. *Arcades du forum à Vienne*, 1874  
Viena, Musées de Vienne

pirámide; solo las arcadas del foro, por aquel entonces incorporadas al edificio del hospital, estaban sin proteger [Fig. 2]. Las fotografías fueron realizadas en 1874 por Alexis Gauthier, el fotógrafo más importante de la ciudad<sup>6</sup>.

### LOS ARQUITECTOS RESTAURADORES

Los arquitectos de la llamada generación romántica (Abadie, Duban, Labrousse, Viollet-le Duc) comienzan su actividad más o menos cuando aparece el daguerrotipo. Acostumbrados a utilizar la cámara lúcida, pronto se interesaron por las posibilidades que ofrecía la fotografía, sin abandonar por ello el dibujo, que constituía la base de su trabajo (Bergdoll, 1994: 99-119). Entre los primeros encargos de daguerrotipos realizados en el marco de una restauración, cabe mencionar la de Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) y Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), que se presentaban juntos al concurso para la restauración de Notre-Dame de París<sup>7</sup>. En el otoño de 1842 encargaron tres copias al óptico Lerebours y luego otras a Kruines, ingeniero óptico (detalles de los pórticos, tímpanos, dovelas, batientes) (Christ, 1964: 644-47)<sup>8</sup>. Aunque estos daguerrotipos se han perdido, se conservan, sin embargo, tres vistas del castillo de Blois realizadas por Hippolyte Bayard (1801-1887), asistido por François-Auguste Renard (1806-1890), una de las cuales muestra la escalera octogonal construida bajo el reinado de Francisco I (Bergdoll, 1996: 228-32)<sup>9</sup>. Gracias a Mérimée, sabemos que Félix Duban (1797-1870), responsable de la restauración del Castillo, encargó en 1843 una cincuentena de daguerrotipos, de los cuales una veintena, a Bayard (Mérimée, 1943: 440). A lo largo de los años siguientes, el arquitecto, que buscaba la mayor verosimilitud histórica, en particular en la reconstitución de los elementos ornamentales, siguió utilizando la fotografía, para lo cual solicitó la ayuda, concretamente, de Mieusement, establecido en la ciudad.

Tras estas primeras experiencias, los arquitectos se fueron habituando a recurrir a la fotografía, además de al dibujo y al moldeado. Durante las obras de construcción, se contó, a menudo, con uno o varios fotógrafos que realizaron auténticos reportajes (Baldus en el Louvre y el Hôtel de Ville de París, Terpereau en Burdeos, Durandelle en la Opera, etc.) (Bergdoll, 1996). Esta práctica parece menos sistemática en las obras de restauración; las copias están raramente firmadas, pero, gracias a otros documentos de los archivos en los que se encuentran (correspondencia, planos, dibujos) podemos en ocasiones atribuirlos y fecharlos. Así ocurre con el arquitecto Paul Abadie (1812-1884), formado,

como Viollet-le-Duc, en el contacto con los monumentos de la Edad Media y el Renacimiento (Laroche y Loyer, 1988-89; Bault, Bercé, Laroche et al, 1984-85)<sup>10</sup>. En 1848 dejó el servicio de *Monuments historiques* para incorporarse a la Administración de cultos como arquitecto diocesano en el suroeste. Sus primeras restauraciones fueron las catedrales de Périgueux y Angulema. Al igual que Viollet-le-Duc, no se limita a restaurar de forma idéntica sino que propone a menudo una reconstrucción que implica una parte de creación, en la que se percibe un profundo conocimiento de las estructuras y estilos medievales. En Burdeos, donde se ocupó en los años 1860 de la restauración de la torre Saint-Michel (siglo xv) y de la iglesia de Sainte-Croix (siglos xi-xii), utilizó los servicios de varios fotógrafos, entre los que se encontraban Charles Marville (1813-1879), fotógrafo parisino, y Alphonse Terpereau (1839-1897), establecido en Arcachón y más tarde en Burdeos. Fotografiaron tanto los dibujos de los proyectos como los monumentos antes y después de la restauración, así como la torre Saint-Michel con andamios, por encargo de Abadie o del ingeniero Lancelin [Fig. 3]. Terpereau (Miane, 2009) trabajó asimismo para la ciudad de Burdeos, para Puentes y Caminos, para la *Commission des Monuments historiques* así como con el arquitecto Charles Durand y el ingeniero Gustave Eiffel<sup>11</sup>.

Otra personalidad interesante y aún poco conocida es la del arquitecto Henry Révoil (1822-1900) que tuvo una larga carrera al servicio de los *Monuments historiques* en el sudeste de Francia. Buen conocedor del arte románico<sup>12</sup>, restauró tanto iglesias medievales (Arlés, Saint-Gilles) como monumentos de la Antigüedad (Arlés, Fréjus, Nîmes) recurriendo a menudo a la fotografía (Bocard, 2014a: 110-27). En 1857, Révoil asume la dirección de las obras de restauración de las arenas de Nîmes. El monumento, despejado a comienzos de siglo de las construcciones que se hacían a su alrededor, se encontraba en una situación precaria: la vegetación crecía entre las piedras, muchas gradas estaban en ruina, algunos bloques, a punto de desprenderse, ponían en peligro la seguridad de los visitantes. En 1858 Révoil envió un presupuesto al prefecto adjuntando fotografías. En un primer momento pensó en utilizar las que había realizado Baldus en 1851 para la *Mission héliographique* pero debió considerarlas inadecuadas ya que encargó otras nuevas a Antoine Crespon (1825-1893), fotógrafo en activo en Nîmes desde 1845. La serie realizada por Crespon, imbuida de un espíritu muy diferente de las fotografías de Baldus o de los hermanos Bisson –que magnificaban las arenas dando una idea de su monumentalidad–



Fig. 3

[Fig. 3] Charles Marville. *Echafaudage de la tour Saint-Michel de Bordeaux*, ca. 1865  
Gironde, Archives départementales de la Gironde, 162 T 1

dad-, permite ver detalles de las zonas degradadas [Fig. 4]. Para el arquitecto, se trataba de justificar su presupuesto y obtener el crédito necesario para llevar a cabo la restauración. La colaboración entre Révoil y Crespon en las arenas de Nîmes duró una década. En Fréjus, donde estuvo a cargo de la restauración del acueducto romano, Révoil encargó en 1868 unas fotos a Bertier, fotógrafo en Draguignan, que enviaría al ministro para mostrarle el estado en que se encontraba el monumento<sup>13</sup>. En 1877, Révoil recurrió de nuevo a Dominique Roman (1824-1911) para realizar una campaña fotográfica del pórtico de la iglesia de Saint-Trophime de Arlés y de la iglesia abacial de Saint-Gilles (Sérénat-Allier y Thaon, 1997).

Vemos que Révoil comparte los juicios de Viollet-le-Duc, quien consideraba las fotografías:

atestados irrecusables y documentos que siempre se pueden consultar, incluso cuando las restauraciones ocultan rastros dejados por las ruinas. En las restauraciones, se hace necesario el uso de la fotografía, pues a menudo se descubre en una copia lo que no se había apreciado en el propio monumento (Viollet-le-Duc, 1869).

## CONSERVAR LA MEMORIA A TRAVÉS DE LA IMAGEN

A pesar de que se puso en marcha una verdadera política de protección del patrimonio a la vez que una deontología de la restauración, era imposible conservarlo todo. Sin hablar del coste que habría podido suponer, el país debía tener en cuenta nuevos imperativos en un siglo marcado por el positivismo, el deseo de modernidad y la necesidad de reordenar el territorio. La fotografía, que llega en el momento oportuno, permitirá, al menos, conservar el recuerdo de lo que será destruido.

## LAS SOCIEDADES CIENTÍFICAS

Los archivos de las sociedades científicas fundadas en el siglo XIX albergan tesoros fotográficos aún poco conocidos (algunos han sido depositados en archivos públicos en estos últimos años por lo que son hoy más accesibles).

Tras la supresión de las academias durante la Revolución, la segunda mitad del siglo XIX vivió el renacimiento y la proliferación de numerosas sociedades científicas (Bercé, 1975: 155-67)<sup>14</sup>. Aunque al principio estas conservaron el espíritu enciclopédico propio de la tradición del siglo XVIII, fueron rápidamente especializándose en un solo ámbito, como la medicina o la agro-





Fig. 4

nomía. En 1824, Arcisse de Caumont (1801-1873), historiador y arqueólogo, fundó la *Société des Antiquaires de Normandie*, y diez años más tarde la *Société française d'archéologie*. Bajo el reinado de Luis Felipe se crearon numerosas sociedades de historia y arqueología, consagradas al estudio y la preservación de yacimientos arqueológicos y monumentos. Algunas fueron creadas por prefectos, como la *Commission départementale des antiquités à Rouen* (1818) o la *Commission archéologique et littéraire de Narbonne* (1833), en torno a la cual se crearon una biblioteca, un museo y un archivo.

[Fig. 4] Antoine Crespon. *Arènes de Nîmes en cours de restauration*, 1858  
Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, inv. 000337

Las sociedades de historia y arqueología tomaron pronto conciencia de la utilidad de la fotografía para realizar un inventario monumental, documentar las excavaciones o fijar el recuerdo de un lugar antes de su demolición o restauración. Ejemplo de ello son las numerosas fotografías de la catedral de Angulema antes, durante y tras la restauración realizada por Paul Abadie, que se conservan en los archivos de la *Société archéologique et historique de la Charente*, fundada en 1844. Algunas sociedades incorporaron un fotógrafo a su plantilla como Alfred Perlat en Poitiers en 1860 (*Société des Antiquaires de l'Ouest*, fundada en 1834) y Antoine Desfray en Limoges en 1863 (*Société historique du Limousin*, fundada en 1845) (Ferrer y Rouziès, 2011: 48-53). En otros casos solicitaron los servicios de alguno de sus miembros aficionado a la fotografía. Así, en 1866, en Narbona, donde la comisión se ocupaba de supervisar que durante la demolición de las murallas se extrajeran relieves e inscripciones antiguas, uno de sus miembros tomó una serie de fotografías (Bocard, 2014b: 130-39)<sup>15</sup>. A veces, un fotógrafo proponía sus servicios a una sociedad local: en 1883, Golzave, establecido en Le Mans, contactó con la *Commission historique et archéologique de la Mayenne*, en Laval, que le confió una lista de monumentos para fotografiar, distinta de los clichés que había realizado Mieusement en 1879 (*Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne*, 1880-88: 51 y 74).

También fotógrafo *amateur*, Édouard Loydreau (1819-1905), médico en Chagny, cerca de Baune, en Borgoña, ha dejado un conjunto de vistas de monumentos de su región. Loydreau fue miembro de varias sociedades científicas, entre ellas de la *Société d'histoire et d'archéologie* de Chalon-sur-Saône. Apasionado por la arqueología, excavó el yacimiento prehistórico de Chassey, cerca de Chagny, y legó al museo Rolin d'Autun los objetos allí descubiertos. En 1856 y 1857, Loydreau impartió varias conferencias en la sociedad chalonesa, que reuniría más tarde en una publicación, *De la photographie appliquée à l'étude de l'archéologie* (1866); publicó igualmente, en las *Mémoires* de la sociedad, varias fotografías de descubrimientos arqueológicos, entre las que figura el *Gladiador derribado por un león*, encontrado en 1856 en Chalon (Chevrier, 1860-62: 1-10)<sup>16</sup>. Loydreau ofreció a la sociedad chalonesa un bello conjunto de su producción fotográfica, depositado en la actualidad en el museo Nicéphore-Niépce, donde se pueden contemplar vistas de Beaune, Brancion, Chalon, Cussy, La Rochepot, Meursault y Tournus (*Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie*, 1854-55: xxvi)<sup>17</sup>. En 1859, donó asimismo un álbum a la academia de Mâcon con su retrato en guisa de frontispicio

[Fig. 5] Édouard Loydreau.  
*Homme accoudé à une ruine*, ca. 1855  
Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore-Niépce,  
inv. 2001.60.25

[Fig. 6] Édouard Loydreau.  
*Maison Beuverand à Demigny*, ca. 1855  
Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore-Niépce,  
inv. 2001.60.26

(*Archéologie et photographie*, 1860) [Fig. 5]<sup>18</sup>. De la cincuentena de fotografías que se conservan en el museo Niépce muchas están firmadas y fechadas (numerosos positivados llevan la fecha de 1856, con mención, en ocasiones, del día concreto de la toma). Representan monumentos, casas o granjas antiguas [Fig. 6], objetos muebles (cruz monumental, estatua) o procedentes de excavaciones; algunos paisajes revelan efectos artísticos (reflejos en el agua, encuadres insólitos). Si bien los monumentos más importantes ya estaban clasificados como monumentos históricos (Beaune, Tournus, la columna romana de Cussy), los castillos de Brancion, Couches y La Rochepot –en estado de ruina y en parte reconstruidos más tarde– no se protegerán hasta finales del siglo XIX (Chateauneuf), finales del siglo XX (Brancion, Couches), e incluso hasta el siglo XXI (La Rochepot). Loydreau fotografió también motivos de su época: la estación de Chagny, una vía férrea con un túnel y una locomotora, la estatua de Gaspard Monge realizada por François Rude inaugurada en Baune en 1849. En contraposición a lo que podría calificarse de fotografía arqueológica, al servicio de la administración de *Monuments historiques*, Loydreau se mantiene a menudo a distancia de su objeto, incluyendo en primer plano una carretera, un montón de adoquines, árboles, un poco en la línea de Gustave Le Gray. El castillo de Brancion, del que se conservan varios clichés tomados el 10 de enero de 1856, se ve bajo diferentes ángulos, pero siempre desde bastante distancia y desde abajo, resaltando su situación sobre un espolón rocoso más que la arquitectura misma. Desde este punto de vista son excepcionales los detalles de los relieves de la columna romana de Cussy (siglo III), que Loydreau fotografió en una época de encendidos debates eruditos con el fin de determinar si se trataba de un monumento de conmemoración de una batalla o si estaba consagrado a la divinidad tutelar del emperador<sup>19</sup>. Vemos hasta qué punto, en semejante contexto, se entrelazan la investigación arqueológica y la fotografía.

Las sociedades científicas, a pesar de no tener ninguna prerrogativa oficial en lo concerniente a las obras realizadas en los monumentos históricos, ejercieron a menudo, por encargo de la municipalidad, una función de control, como en el caso de las murallas de Narbonne. En 1859, año en que Alfred Perlat (1829-1910) abrió su taller fotográfico en Poitiers, se emprendió la demolición de los vestigios del claustro de la iglesia Notre-Dame-la-Grande –algunos de cuyos elementos serán conservados y desplazados– para hacer sitio a un mercado. A petición de la *Société des Antiquaires de l'Ouest* (SAO), Perlat hizo fotogra-



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

[Fig. 7] Alfred Perlat. *Vue des arcades de l'ancien cloître de Notre-Dame-la Grande*, 1859  
Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, 8055 POI F1

fías antes de su desmantelamiento (Société des antiquaires de l'Ouest, 1858-59: 25-45)<sup>20</sup>, [Fig. 7] y al año siguiente fue nombrado fotógrafo de la SAO. Su colaboración durará muchos años, hasta finales del siglo XIX, durante los cuales fotografió monumentos (Poitiers, Chauvigny, Loches), objetos de iglesias, a los miembros de la sociedad de excursión, manuscritos y documentos antiguos (Montault, 1883-85: 461-525). En dos ocasiones, al menos, fotografió edificios del Renacimiento: en 1879, el castillo de Chitré, recientemente restaurado, y en 1885, la casa de la rue du Marché en Poitiers, cuya fachada estaba entonces a punto de desmoronarse (reproducida en Jarousseau, 1977: 209-11).

### LA GRAN REFORMA URBANÍSTICA

Los ejemplos de Narbona y Poitiers nos han introducido en la temática de las transformaciones urbanas. En la segunda mitad del siglo XIX muchas ciudades experimentan un considerable aumento de la población que entraña nuevas exigencias sanitarias, pues no hay que olvidar que las epidemias de cólera hicieron estragos hasta mediados del siglo. Se derrumbaron entonces las murallas que subsistían para agrandar el centro urbano, se destruyeron islotes insalubres, se abrieron nuevas calles, se planificaron nuevos barrios así como jardines públicos, se construyeron modernas infraestructuras (ayuntamientos, mataderos, hospitales, mercados, etc.). Algunas ciudades adquieren el aspecto de una enorme obra a cielo abierto. Bajo el impulso de los *Monuments historiques* y de las sociedades científicas, los ediles emprenden la tarea de restaurar monumentos: la torre Saint-Michel en Burdeos, la bolsa de comercio de época renacentista de Lille, el ayuntamiento del siglo XVII de Lyon. Conscientes de la importancia de tales transformaciones, algunas municipalidades contratan a fotógrafos para documentar las obras: Louis Froissart en Lyon, Alphonse Le Blondel en Lille, Charles Marville en París, Alphonse Terpereau en Burdeos o Adolphe Terris en Marsella (Mondenard, 2005: 128-41). Las imágenes de estas campañas fotográficas se reunían en grandes álbumes de cuidada encuadernación que se regalaban a las personalidades que visitaban la ciudad o se exponían para el gran público. Mostraban las obras en marcha (demoliciones, perforaciones, zanjas, construcciones, restauraciones) así como las nuevas remodelaciones. Pudieron verse en la Exposición Universal de 1878, donde una sección del Ministère de l'Intérieur estaba dedicada a las recientes reformas urbanas; se trataba de un intento de promocionar,



mediante la imagen, la política de los dirigentes, a la vez que se reivindicaba, con la elección de la fotografía, una cierta modernidad (*Catalogue général de l'exposition du Ministère de l'Intérieur*, 1878: 54-61).

Cuando la nueva urbanización obligaba a demoler un edificio o barrio antiguo se realizaba una campaña fotográfica para conservar su recuerdo. Los mismos fotógrafos se ocupaban de fotografiar las nuevas construcciones y el edificio sacrificado. Algunos estaban sensibilizados con el tema por haber trabajado de forma ocasional para el servicio de *Monuments historiques* (Terpereau) o para sociedades locales (Gonzalve, Perlat). Evocaremos tres casos: Le Mans, Marsella y Lille.

La ciudad de Le Mans vivió en el siglo XIX una importante expansión económica y demográfica que exigió hacer grandes reformas: encauzamiento del Sarthe, acondicionamiento de los muelles, creación de un puerto, obras del ferrocarril (1854), conexión directa entre la estación y la plaza de abastos (Dornic, 1975; Lévy, 1987). Parte del centro antiguo desapareció durante la construcción del muelle de la orilla izquierda; las demoliciones se iniciaron en 1869 y solo se salvaron algunos vestigios de la muralla medieval. Las fotografías de Dominique Gaumé, Gonzalve o Jules Guittet nos restituyen la memoria de las construcciones desaparecidas<sup>21</sup>. En 1858, la municipalidad pidió a Dominique Gaumé (1811-1896) una serie de vistas de los monumentos que podían verse alterados o desaparecer; la ciudad deseaba así «contribuir, al menos, a la conservación de sus imágenes»<sup>22</sup>. El conjunto de catorce fotografías que adquiere la ciudad incluye vistas de la catedral, de las fortificaciones y de las orillas del Sarthe. En esta última se perciben construcciones de todas las épocas y los tenduchos, al pie de la muralla, de los curtidores, desalojados a partir de 1869 [Fig. 8].

En Marsella, Adolphe Terris (1820-1900) recibió el encargo, a comienzos de los años 1860, de fotografiar el barrio sacrificado en la vasta operación de la rue Impériale (actual rue de la République), que debía unir el viejo puerto al barrio de la Joliette (Millet, 1991: 296-305). El consejo municipal expresó el deseo de «conservar el recuerdo y la fisonomía de esos barrios de la vieja Marsella que iban a desaparecer para siempre» (*Ibidem*: 302)<sup>23</sup>. No podemos más que admirar el dominio técnico, en la iluminación y el encuadre, de las vistas del *Album des rues démolies pour le percement de la rue Impériale* (1862). Terris deja con frecuencia su cámara en el suelo, como Marville en París o Alguacil en Toledo; el efecto de contrapicado resulta aún más asombroso a



Fig. 8

[Fig. 8] Dominique Gaumé. *Bords de Sarthe*, 1858  
Le Mans, Médiathèque Louis-Aragon, ES 4 ENC 9



**[Fig. 9]** Adolphe Terris. *Rue des Soleillets*, 1862  
Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du  
patrimoine, inv. 1997/056/C075

Fig. 9



causa de la inclinación del terreno. Sorprende la estrechez de esas calles que algunas farolas iluminan, las paredes leprosas, las calles escalonadas de aspecto marcadamente mediterráneo [Fig. 9] en las que posan a veces los habitantes. Terris fotografió después las obras de la rue Impériale así como las recientes transformaciones de la ciudad<sup>24</sup>.

En Lille arrancaron en enero de 1870 las obras de remodelación del barrio de la estación, haciendo desaparecer calles, plazas y edificios (el mercado de pescado, la plaza de abastos municipal, el pasaje del mercado). La comisión histórica del norte se conmovió y la ciudad solicitó una campaña fotográfica a Alphonse Le Blondel (1814-1875) cuyo resultado puede verse en el *Album du percement de la rue de la Gare*<sup>25</sup>, que tiene una doble vocación ya que cumple un objetivo político (mostrar el ambicioso proyecto municipal) y patrimonial (conservar la imagen de las construcciones históricas destinadas a desaparecer) (Duquenne, 2005: 142).

Aunque los encargos de las municipalidades son más frecuentes, tenemos constancia igualmente de otros procedentes de los consejos generales; así, gracias al departamento de la Sarthe disponemos de una quincena de fotografías que muestran monumentos de la ciudad de Le Mans y sus alrededores<sup>26</sup>, algunas de las cuales fueron realizadas por Gonzalve<sup>27</sup>.

### UN ENCARGO SINGULAR

En Normandía, en agosto de 1861, el prefecto Eugène Janvier de la Motte (1823-1884), destinado en el departamento del Eure (Camus, Quesney y Laux, 2010), solicitó un encargo singular: deseaba reproducir fotográficamente «todos los monumentos que, en este departamento, presenten un interés histórico, artístico o estratégico»<sup>28</sup>. Si los dos primeros términos pueden evocar la *Mission héliographique*, el tercero se desmarca claramente de ella. Las fotografías no representan solo monumentos remarcables, sino también «las ciudades, las aldeas, los pueblos del departamento, sus iglesias, escuelas, presbiterios, ayuntamientos, hospicios...», así como las creaciones de la ingeniería (puentes, viaductos, vías férreas). Para llevar a cabo esta empresa, que duró de 1861 a 1868, se creó, en el seno del consejo general, un servicio fotográfico dotado de una subvención anual de dos mil francos<sup>29</sup>. Las vistas de edificios públicos (ayuntamientos, escuelas, hospicios...) en el entorno rural confieren cierta originalidad a este encargo, que el prefecto contemplaba como una herra-



Fig. 10

mienta de gestión a distancia que le permitiría intervenir con más facilidad en las construcciones del territorio (demoliciones, restauraciones, obras en las vías públicas) sin necesidad de desplazarse. Estas fotografías, sin ser de una calidad excepcional, son interesantes porque nos hablan de la urbanización de las aldeas en el entorno rural (ayuntamientos-mercado, quioscos, rótulos, farolas, adoquines, relojes), de los esfuerzos realizados en materia de instrucción pública (leyes Guizot, en 1833, y Falloux, en 1850) a través de las vistas de numerosas escuelas, así como de la modernidad que se va extendiendo sobre el conjunto del territorio (ferrocarril, construcciones metálicas)<sup>30</sup>. Se trataba, en el espíritu del prefecto, de subrayar las bondades de la política del departamento en el medio rural y, por ende, de la política imperial (Janvier de la Motte era un bonapartista convencido), auspiciada por una industria y una economía florecientes.

La nostalgia, la anécdota o lo pintoresco están excluidos de este corpus: la mirada es neutra, directa. La mayoría de las vistas tienen una composición muy clásica: una visión frontal, una perspectiva muy marcada, un monumento que cierra el punto de fuga (campanario de iglesia...) o bien tres planos muy diferenciados. *La Casa de la Magistratura en Breteuil* [Fig. 10] parece hacer un guiño a los pioneros mediante los motivos de la escoba y la escalera, tópicos de la fotografía primitiva desde Talbot y Bayard. Jules-Joseph Camus (Évreux, 1824-¿?), autor principal de esta campaña<sup>31</sup>, litógrafo de formación contratado como impresor en la prefectura, era también fotógrafo en Évreux por lo que podemos suponer que conocía la obra de ciertos pioneros de la fotografía en Normandía (Humbert de Molard, Brébisson). Algunas de estas copias se mostraron en 1864, en Évreux, en una exposición de objetos de arte que tuvo gran repercusión; otras estuvieron presentes en la Exposición Universal de 1878 (véase más arriba).

Diez años después de la *Mission héliographique*, la petición del departamento del Eure se inscribe en la corriente de los grandes encargos fotográficos del Segundo Imperio promovidos por el emperador, las administraciones, las entidades colectivas o las sociedades científicas. Si, para la *Mission héliographique*, la fotografía era un medio de registrar, con la mayor fidelidad posible, el patrimonio monumental que se quería preservar, vemos cómo, en los años siguientes, el recurso a la imagen fotográfica se volverá más ambiguo, e irá acompañado, a menudo, de una fuerte intencionalidad política.

[Fig. 10] Jules Camus. *Maison du bailli à Breteuil*, 1861-68  
Archives départementales de l'Eure

## NOTAS

1. En 1830, François Guizot, historiador y ministro del Interior, propone al rey crear el cargo de *inspecteur général des Monuments historiques*; se elige entonces a Ludovic Vitet (1802-1873) que será reemplazado en 1834 por Prosper Mérimée (1803-1870).
2. Con exclusión de las catedrales, que dependen de la Administración del Culto.
3. Comité historique des arts et monuments, sesión del 12 de febrero de 1845.
4. Se trata de 258 negativos y 258 positivos. De este conjunto, conservado en la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAPA), faltan hoy 25 negativos y 88 copias (dato de 2002); se han encontrado otros positivados en colecciones públicas y privadas.
5. Estas imágenes, así como la correspondencia, se conservan en la MAPA. Las arenas se clasificaron en 1865 y las termas a mediados del siglo xx.
6. El dossier, que se conserva en los Archives départementales de l'Isère, en Grenoble, incluye el informe escrito y las fotografías numeradas con sus leyendas; otras copias se conservan en la MAPA.
7. Presentaron su proyecto en 1843 y se les adjudicó en marzo de 1844.
8. Conocemos estos pedidos gracias a las facturas (AN F/19/7803).
9. Estas se conservan en la Société française de photographie.
10. Abadie fue el arquitecto del Sacré-Coeur de París.
11. Estas fotografías se conservan en Burdeos, en los archivos y en la biblioteca municipal.
12. Escribió *L'Architecture romane du Midi de la France*, 1867-74.
13. De Edmond o Eugène Bertier (?), conocemos algunas de sus vistas, que se conservan en la MAPA y en la colección Serge Kakou; véase Bercé, Thomas et al, 2014: 188-89.
14. Para un estudio más general sobre el tema, véase Chaline, 1995.
15. La Bibliothèque nationale de France conserva varias de estas imágenes.
16. Jules Chevrier, miembro fundador de la sociedad, era también pintor, grabador, escultor y fotógrafo. Conocemos varios retratos suyos en daguerrotipo, realizados hacia 1840 y atribuidos a Isidore Niépce, hijo de Nicéphore.
17. Desgraciadamente este álbum se ha perdido.
18. Informe sobre la labor de 1853 a 1855; leído en la reunión del 26 de junio de 1856.
19. En la colección Loydreau figura una vista anónima de la columna Trajana de Roma, que debió utilizar para hacer comparaciones con la columna de Cussy.
20. La mediateca François Mitterrand de Poitiers conserva tres copias del claustro Notre-Dame, una sobre papel salado y una vista estereoscópica con el sello «SAO». Quiero agradecer a Hélène Delepine-Niobet, gerente de las colecciones iconográficas de la mediateca, así como a Daniel Clauzier, asistente de conservación en los museos de Poitiers, y comisario de la exposición «Poitiers et l'art photographie au XIX<sup>e</sup> siècle» en octubre de 2015, toda la ayuda que me han prestado.
21. Se conservan en el museo de Tessé (Le Mans).
22. Acta de la reunión de 27 de diciembre de 1858, expediente de las actuaciones de la *Commission de surveillance* de la biblioteca, Le Mans, Médiathèque Louis Aragon (fondos antiguos); véase Bocard, 2010: 48-57.
23. Extracto de las actas del consejo municipal.
24. Estas imágenes se recopilaron en dos álbumes, *Ouverture, mise en viabilité et construction de la rue Impériale de Marseille* y *Grands travaux de Marseille*. Las fotografías de Terris se conservan en instituciones marselesas (archivos, bibliotecas y museos) así como en la Bibliothèque nationale de France y en la MAPA.
25. Contiene once copias de gran formato y se encuentra en la Bibliothèque municipale de Lille.
26. El museo de Tessé conserva dieciséis, cedidas por el consejo general.
27. Sabemos poco por ahora de este fotógrafo, probablemente de origen español.
28. *Département de l'Eure, rapport du préfet au Conseil général, session de 1861* (séance du 27 août). [Informe del prefecto de la sesión del Consejo General de 1861 (sesión del 27 de agosto)]. Évreux, Imprimerie Hérissey, 1864.
29. Las pruebas realizadas a partir de 250 clichés diferentes se conservan en los Archives départementales de l'Eure, en la Bibliothèque municipale d'Évreux y en diferentes museos del departamento.
30. El departamento del Eure, cerca de París, fue muy pronto atravesado por grandes líneas del ferrocarril: París-Rouen, en 1843, y París-Caen, en 1855.
31. Algunos clichés (una treintena) están atribuidos a otro fotógrafo, denominado Meurice.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABDELOUAHAB, Farid (dir.). *Regards objectifs. Mieusement et Lesueur photographes à Blois*. Catálogo de exposición. París, Somogy, 2000.
- Archéologie et photographie. Notice lue à l'Académie de Mâcon le 24 novembre 1859 par le Dr Loydreau*. Beaune, Imprimerie de A. Lambert, 1860.
- BAULT, Marie Pascale; BERCÉ, Françoise; LAROCHE, Claude et al. *Paul Abadie architecte 1812-1884: entre archéologie et modernité*. Catálogo de exposición. Angoulême, Musée d'Angoulême, 1984-85.
- BERCÉ, Françoise; CAZENTRE, Thomas et al. *Le Midi antique. Photographie et monuments historiques 1840-1880*. Catálogo de exposición. Heule, Snoeck; Arles, Musée départemental Arles antique, 2014, pp. 188-89.
- BERCÉ, Françoise. «Les sociétés savantes et la protection du patrimoine monumental», en *Les sociétés savantes*. París, 1975, pp. 155-67.
- BERGDOLL, Barty. «Une question de temps: architectes et photographes pendant le Second Empire», en *Edouard Baldus, Photographe*. Catálogo de exposición. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1994; Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1995 y París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 99-119.
- BERGDOLL, Barry. «Duban et la photographie», en *Duban, les couleurs de l'architecte*. Catálogo de exposición. París, Éditions Gallimard Electa, 1996, pp. 228-32.
- BOCARD, Hélène. «Trois photographes amateurs dans la Sarthe au XIXe siècle: Jean-Marie Taupenot, Dominique Gaumé, le duc de Chaulnes», *303*, n.º 113 (2010), pp. 48-57.
- BOCARD, Hélène. «Henry Révoil et la photographie», en Françoise Bercé, Thomas Cazentre et al., *Le Midi antique. Photographie et monuments historiques 1840-1880*. Catálogo de exposición. Heule, Snoeck; Arles, Musée départemental Arles antique, 2014, pp. 110-27.
- BOCARD, Hélène. «Du musée en plein vent de Narbonne aux premiers musées lapidaires», en Françoise Bercé, Thomas Cazentre et al., *Le Midi antique. Photographie et monuments historiques 1840-1880*. Catálogo de exposición. Heule, Snoeck; Arles, Musée départemental Arles antique, 2014, pp. 130-39.
- CAMUS, Jules; QUESNEY, Daniel y LAUX, Frédéric. *Une campagne photographique dans l'Eure au temps de l'impressionnisme: écho contemporain avec Daniel Quesney*. Catálogo de Exposición. Bonsecours, éd. Point de vues, 2010.
- Catalogue général de l'exposition du Ministère de l'Intérieur publié par ordre de M. le ministre de l'Intérieur par M. Paul Bucquet*. París, Imprimerie nationale, 1878.
- CHALINE, Jean-Pierre. *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France: XIXe-XXe siècles*. París, Éd. du CTHS, 1995.
- CHEVRIER, Jules. «Groupe antique représentant un gladiateur terrassé par un lion», en *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône*. Tomo IV. Chalon-sur-Saône, J. Dejussieu, 1860-62, pp. 1-10.
- CHRIST, Yvan. «Mérimée, Viollet-le-Duc et les premiers daguerréotypes de Notre-Dame», *Terre d'images*, n.º 5, (septiembre-diciembre de 1964), p. 644-47.
- CHRIST, Yvan y NÉAGU, Philippe (eds.). *La Mission héliographique, photographies de 1851*. París, Direction des Musées de France, 1980.
- COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS. *Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, 4 vols. París, Comité historique des arts et monuments (1838-48), p. 337. Vol. III.
- DORNIC, François (dir.). *Histoire du Mans et du pays manceau*. Toulouse, Privat, 1975.
- DUQUENNE, Isabelle. «Les collections de photographies de l'atelier Le Blondel», en *Le Blondel. Un regard photographique sur Lille au XIXe siècle*. Lille, Bibliothèque municipale; Bruselas, éditions Snoeck, 2005, p. 142.
- FERRER, Jean-Marc y ROUZIÈS, Étienne. *Une histoire de la photographie à Limoges. 1839-1914*. Limoges, Les Ardents éditeurs, 2011.
- JAROUSSEAU, Gérard. «La maison Renaissance 9, rue du Marché à Poitiers», *Bulletins et Mémoires de la Société des*

- Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, 4.<sup>a</sup> serie, tomo xiv. Poitiers, Société des antiquaires de l'Ouest (1977), pp. 209-11.
- LAROCHE, Claude y LOYER, François. *Paul Abadie architecte 1812-1884. Musée national des monuments français, Paris, 4 novembre 1988-16 janvier 1989*. Catálogo de exposición. París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988-89.
- LÉVY, André (dir.). *Le Mans: métamorphoses d'une ville*. Saint-Jean d'Angély, Bordessoules, 1987.
- LOYDREAU, Édouard. *De la photographie appliquée à l'étude de l'archéologie*. Beaune, Imprimerie A. de Lambert, 1866.
- Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône*. 1854-55, p. xxvi; en *Catalogue des collections de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône, 2<sup>e</sup> partie, classées et inventoriées par Pierre Besnard*. Chalon-sur-Saône, Émile Bertrand, imprimeur-éditeur, 1917.
- MÉRIMÉE, Prosper. *Correspondance générale*. Tomo III. París, Le Divan, 1943, p. 440.
- MIANE, Florent. *Images d'architecture et imaginaires photographiques. L'oeuvre d'Alphonse Terpereau (1839-1897) dans le Midi de la France*. Tesis doctoral dirigida por Dominique Jarrassé. Pessac, Universidad Bordeaux Montaigne, 2009.
- MILLET, Bernard. «Les itinéraires de la vision, Marseille et la photographie», en *Marseille au XIX<sup>e</sup>: rêves et triomphes*. París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991, pp. 296-305.
- MONDENARD, Anne de. *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*. París, Monum, Éditions du patrimoine, 2001.
- MONDENARD, Anne de. «La photographie, témoin visuel des transformations urbaines au XIX<sup>e</sup> siècle», en *Le Blondel. Un regard photographique sur Lille au XIX<sup>e</sup> siècle*. Lille, Bibliothèque municipale; Bruxelles, éditions Snoeck, 2005, pp. 128-41.
- MONTAULT, Barbier de (Mgr Xavier). «Catalogues des dessins et estampes appartenant à la SAO», *Bulletins et Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*. Poitiers, imp. Georges Guillois (1883-85), pp. 461-525.
- RÉVOIL, Henry. *L'Architecture romane du Midi de la France*, 3 vols. París, Morel, 1867-74.
- SÉRÉNA-ALLIER, Dominique y THAON, Bernard. *Dominique Roman (1824-1911): «objectif Provence»*. Catálogo de exposición. Arles, Museon Arlaten, 1997.
- SOCIÉTÉ D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE LA MAYENNE. *Procès-verbaux et documents. Département de la Mayenne. Commission historique et archéologique*. 5 vols. Laval, Léon Moreau, 1880-88, pp. 51 y 74. Vol. III (1882-83). Disponible en: <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/23750721.html>
- SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE L'OUEST. *Bulletins et Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*. Poitiers, Fradet et Barbier (1858-59), pp. 25-45.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. Tomo VIII (s. v. «Restauration»). París, A. Morel, 1869.





# DIÁLOGOS ENTRE INGENIERÍA Y FOTOGRAFÍA

INMACULADA AGUILAR CIVERA

Cátedra Demetrio Ribes, Universidad de Valencia  
Consellería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente

## LA FOTOGRAFÍA Y EL INGENIERO CIVIL<sup>1</sup>

Como manifestación de progreso, la fotografía sedujo al ingeniero de mediados del siglo XIX, permitiéndole conservar una imagen de su saber, de su profesión, del arte de la construcción, sirviéndole para poner en valor sus realizaciones y poder transmitir las a los jóvenes ingenieros. A partir de estas fechas los ingenieros integran la fotografía en sus trabajos. Bien como encargo del propio ingeniero, de la propia empresa constructora o de la propia administración, las vistas de la obra pública se generalizan desde los inicios de la fotografía, convirtiéndose en un género específico de este arte. Manifestaciones que se observan en todos los países y forman parte de la temática de muchos fotógrafos de la época.

Son muchas las motivaciones que podemos relacionar en el binomio fotografía-ingeniería. La imagen de la modernidad, el sentimiento corporativo, las atribuciones de su profesión, la satisfacción de promover y construir obras de utilidad pública, son algunos de los aspectos que podemos entrever e interpretar en las vistas fotográficas. El recurso a la fotografía se convierte en un medio gráfico y comunicativo para dar a conocer la labor realizada por los ingenieros, una obra que podemos definir como «ingeniería del territorio», alejada en la mayoría de los casos de los centros urbanos y por ello difícil de contemplar.

La representación de esta ingeniería del territorio hace al género más específico. Eran trabajos de exteriores, donde los desplazamientos a lugares recónditos; el transporte in situ del taller fotográfico o laboratorio de campaña—donde positivaban las placas de cristal—, así como de aparatos, instrumentos y productos químicos; la búsqueda de la vista más adecuada; la dependencia de la luz y la climatología, son aspectos

### Pág. 78

Charles Clifford. *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II*, 1858  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/100  
[cat. 116, p. 196]



Fig. 1

[Fig. 1] Henry de Lagrené, «Pouilly», ilustración n.º 23 de la obra de Léonce Reynaud *Les travaux publics de la France*. París, J. Rothschild éditeur, 1883. 5 vols. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1487 V. 3 (23) [cat. 54, p. 162]

que demuestran unos recursos económicos solo abordables desde el encargo, y le dan singularidad al género.

El objeto general que presentan estas fotografías nos remite principalmente a unas obras recientemente edificadas, construcciones que manifiestan el desarrollo de las obras públicas en la segunda mitad del siglo y, en base a ellas, la evolución técnica, industrial y económica que se ha ido produciendo. Muy explícitas son las frases que introduce Léonce Reynaud (1803-1880) en el «Prefacio» a la obra *Les Travaux publics de la France*, un gran proyecto editorial constituido por cinco volúmenes publicados entre 1876 y 1883, dedicados a los diferentes ramos de las obras públicas: *Routes et ponts – Chemins de fer – Navigation intérieure – Ports de mer – Phares et balises* [Fig. 1]. La base de esta gran obra eran las colecciones fotográficas de obras públicas realizadas a partir de 1848 y presentadas en las exposiciones universales, resaltando los 21 tomos de Viena (1873) y Filadelfia (1876). En ella participaron fotógrafos de primer orden como: Baldus y Berthaud (París); Bray (Niza); Cabibel (Perpiñán); Cognaq (La Rochelle); Collard y Davanne (París); Delon (Toulouse); Duclos (Quimper); Joguet (Lyon); Labrador (Bayona); Letellier (El Havre); Magny (Coutances); Pacault (Pau); Prompt (Albi); Provost (Béziers); Romanowski (Montpellier); Sarault (Asnières-sur-Seine); Terpereau (Burdeos); y Terris (Marsella). El motivo de la publicación fue dar a conocer estas obras construidas en Francia entre 1830 y 1876, obras que, según el autor, merecían tanto respeto como las antiguas ya celebradas y reconocidas:

Algunos bienintencionados han estimado que dar a conocer unos trabajos que aún no han tenido toda la repercusión que merecen, divulgar al público las condiciones de diverso orden que rigen su establecimiento, resaltar los servicios que han prestado, sería colmar una lamentable laguna y constituiría una obra realmente útil. Sin duda, en ninguna época se ha percibido mejor el papel que las grandes vías de comunicación están llamadas a representar y la influencia que ejercen sobre las relaciones sociales, el desarrollo de la civilización, el incremento de la riqueza e incluso sobre la construcción de los Estados; nunca han absorbido una parte tan grande de la actividad humana, ni han sido concebidas con un mejor ánimo ni han propagado más beneficios. Sin embargo, se habla con mayor placer sobre las obras del antiguo Egipto o de la Roma de los césares que sobre las de los tiempos modernos y parece mostrarse más admiración por el pasado que por el presente (Reynaud, 1883: s. p.).

El sentimiento de una labor bien realizada, la influencia de estas obras en el bienestar y progreso de las naciones, la necesidad de

transmitir la importancia de estas grandes redes de infraestructuras en la construcción de un Estado, su novedosa tecnología en el arte de construir y la percepción del esfuerzo realizado ante la sociedad, son algunas de las apreciaciones que podemos observar en las fotografías de obras públicas. Un género fotográfico que mantuvo unas mismas características en toda Europa.

### **EL ITINERARIO, EL VIAJE, EL PAISAJE**

En los primeros reportajes de obras públicas en España, el diálogo entre monumentos artísticos y nuevas obras públicas se fusiona en el concepto de itinerario. La infraestructura lineal como recorrido que encauza flujos entre ciudades, como sucesión de elementos en un territorio construido, es la estructura básica de los primeros reportajes, una estructura que les aporta un carácter singular. Álbumes que pueden recordarnos los cuadernos de dibujos del viajero del *Grand Tour*, de los siglos XVII y XVIII, que registraban la memoria gráfica de un viaje. La influencia de este género en los primeros álbumes de fotografías tiene sentido como itinerario, como registro de un viaje, de una estancia y la imagen viajera del fotógrafo como la del ser humano que descubre el paisaje, que contempla ciudades y monumentos, que se recrea con las costumbres de un país.

Ejemplar en ese sentido será el conjunto de fotografías en carpeta titulada *Camino de hierro de Madrid a Alicante. Vistas principales de la línea*, realizado por Jean Laurent (1816-1886) en 1858. Las doce imágenes que conforman el reportaje combinan las vistas panorámicas de Madrid, Villena, Sax, Elda y Alicante, junto con imágenes como el Palacio Real de Madrid, las fachadas barrocas de la iglesia de Santa María y el ayuntamiento de Alicante. Entre los elementos propiamente ferroviarios destacan, como las infraestructuras más notables de la línea, la estación de Atocha, el viaducto de Monóvar y el viaducto y túnel de Elda. Singular es, así mismo, la vista del río Tajo y las ruinas del ingenio de Juanelo Turriano. Este modelo se repetirá en muchas ocasiones en otros álbumes donde la ciudad, sus monumentos y castillos son la referencia que da identidad al itinerario. Es el caso de la serie de fotografías de Charles Clifford (ca. 1819-1863) con motivo del viaje real a Valladolid y la inauguración del puente Príncipe Alfonso del ferrocarril del Norte (1858), el de Laurent sobre la línea de Madrid a Zaragoza y Alicante (1863) [Fig. 2] o el de Muriel sobre la línea Madrid-Irún (1864) [Fig. 3].

La fotografía de monumentos históricos ya constituía un género desde que en 1851, en Francia, la *Commission des Monuments*



Fig. 2

[Fig. 2] Jean Laurent y Minier. «Puente de Menjíbar», del álbum *Obras públicas de España. Vistas fotográficas de algunas obras importantes y de algunos monumentos antiguos*, ca. 1867 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/133 (22)

*historiques*, dirigida por Prosper Merimée, encargó bajo la denominación de *Mission héliographique* (Mondenard, 2002) a cinco fotógrafos (Le Gray, Mestral, Baldus, Bayard y Le Secq) la toma de vistas de importantes edificios con la finalidad de preservar y documentar la imagen del monumento antes de su restauración.

### CONSTRUYENDO LA ESPAÑA MODERNA

Las obras públicas se integran en el territorio organizándolo y estructurándolo. Son el reflejo de las políticas de fomento de la administración de un país. El Cuerpo de Ingenieros creado para llevar a cabo estas obras de utilidad pública es el instrumento de estas políticas mientras que el ingeniero será su artífice. La construcción y ampliación de la red de carreteras, la implantación del ferrocarril, el abastecimiento de aguas potables en la ciudad, el primer plan de alumbrado marítimo y la ejecución de puertos artificiales, son la imagen del desarrollo y auge que tuvieron las obras públicas en la segunda mitad del siglo XIX; se estaba construyendo la España moderna<sup>2</sup>. Este aspecto está perfectamente reflejado en las antiguas fotografías.

En general, son fotografías que forman parte de un repertorio, reportaje o álbum. Son obras de encargo (de la monarquía, de la empresa, del Ministerio de Fomento), de gran dificultad de realización, costosas y de escasa tirada. Debemos resaltar su función como imagen de prestigio tanto de las empresas y sociedades que construyeron y promocionaron la obra pública en España como de la reina Isabel II que se rodeaba de estas importantes construcciones para potenciar y fortalecer su imagen y presencia en el territorio español. Constituyen un reportaje selectivo, un registro de monumentos, de obras de ingeniería, de ciertos acontecimientos importantes para el periodo, con una intencionalidad nueva. Un claro antecedente del *marketing* y de la cultura de empresa tan presente desde el siglo XX. En este sentido podemos definir tres modelos: los viajes regios, los reportajes sobre la construcción de una determinada obra y los álbumes de empresas dedicadas a las obras públicas.

Charles Clifford, como fotógrafo oficial de la Casa Real, realizó numerosos reportajes sobre los viajes regios entre 1858 y 1862, una especie de foto-reporterismo que cubría las visitas de Isabel II por España (González, 2014: 67-79). Fotografías que en ocasiones sirvieron para las revistas ilustradas de la época (como *El Museo Universal*) o se utilizaron para la confección de álbumes temáticos como: el de *Recuerdos del viaje de SS. MM. y AA. RR. a Valladolid*, y de la *solemne inauguración del puente Príncipe Alfonso en presencia de SS. MM. y AA. RR. el día 25 de julio de 1858, que presenta respetuosamente a SS. MM. la Sociedad General de Crédito*

*Moviliario Español en conmemoración de aquel fausto día* (Domeño, 2014: 81-97), o el de la construcción del Puente de los Franceses sobre el río Manzanares de Madrid en la línea Norte (1861). Ambos ejemplos forman parte de la historia de la fotografía ferroviaria. Significativos son los textos en hojas sueltas que acompañaban el álbum de la inauguración del puente Príncipe Alfonso sobre el Pisuerga en Valladolid. El referente a la colocación de la piedra clave de este puente es muy expresivo de la fuerte relación entre los intereses de la Corona y las políticas de fomento:

«Puente del Príncipe Alfonso»: El día 25 fue el más notable de la visita de los Régios Huéspedes, como el señalado por SS. MM. para honrar con su presencia la colocación de la piedra clave en este puente, que es una de las obras de más mérito, entre las varias dignas de esta calificación, ejecutadas últimamente en la importante línea del Norte. Habíanse hecho grandes preparativos para la solemnidad y brillo del acto, construyendo un camino para ir al puente, y levantando con una previsión exquisita una isleta en medio del río, en la cual se colocó una magnífica tienda de campaña. El puente es una de las obras más perfectas del arte, y atraviesa el río Pisuerga, cuyas abundantes aguas ofrecen en este punto el aspecto de un gran lago [...]; a poco más de las siete llegaron, sin escolta alguna, las Reales Personas al puente de servicio que conducía á la isleta, y allí fueron recibidos por los Sres. Olea y Duclerc, acompañados de los Sres. Fournier, Ingeniero Jefe; Lesguillier y Boutillier, Ingenieros de las obras. Después de oír algunas sentidas palabras alusivas á las circunstancias, SS. MM. pasaron á la tienda y presenciaron la ceremonia de la colocación de las monedas y la piedra clave. Más de una hora estuvieron SS. MM., aclamados con entusiasmo por un pueblo conmovido y leal, contemplando con muestras de vivo interés esta escena encantadora, y las admirables proporciones del puente que se elevaba á su vista y á la de todo el concurso, como nuncio venturoso del desarrollo de la riqueza y prosperidad del país, por la construcción de este gran ferro-carril. Así fué que nadie abandonó aquel punto sino con sentimiento y á hora muy avanzada de la noche<sup>3</sup>.

Las primeras empresas ferroviarias fueron los primeros clientes de estos talleres fotográficos y estos álbumes describían obras e infraestructuras de las líneas recién construidas (Letón Ruiz, 2014: 117-42). Los pocos ejemplares editados se enviaban a diferentes instituciones, no faltando nunca el que se regalaba a la reina. En 1857, el fotógrafo británico e ingeniero William Atkinson, registra la construcción de la línea férrea de Alar del Rey a Reinosa, el llamado ferrocarril de Isabel II, producción fotográfica que se relaciona con la propaganda que rodea la figura de la reina. Un año después, Laurent fue autor



Fig. 3

[Fig. 3] Auguste Muriel. «Pont du Duero. Station de Viana», del álbum *Chemin de fer du nord de l'Espagne*, 1864 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/146 (21) [cat. 89, p. 182]



Fig. 4



Fig. 5

[Fig. 4] José Spreafico. [Málaga, El Chorro], 1860  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/204/16  
[cat. 88, p. 181]

[Fig. 5] Charles Clifford. «Puente-Acueducto de Cabeza-Cana», del álbum *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II*, 1858  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/100 (16)  
[cat. 116, p. 196]

del ya citado álbum ferroviario *Camino de hierro de Madrid a Alicante*, y que fue ofrecido a Isabel II como regalo de la empresa. La Crónica hacía referencia a estas fotografías y a su autor (Díaz-Aguado, 2003: 63). Este género se mantiene hasta las primeras décadas del siglo xx, con exponentes a resaltar como el álbum de Auguste Muriel (1829-1877) sobre la línea férrea de Madrid a Irún en 1864 titulado *Chemins de fer du Nord de l'Espagne*, el *Álbum fotográfico de las obras de Fábrica del ferrocarril de Córdoba a Málaga: por el fotógrafo José Spreafico*. Málaga, 1867 [Fig. 4], los reportajes de Jean Laurent sobre las líneas M. Z. A. (1863), de Tudela a Bilbao (1864) y la de Galicia, ya en 1882 de la casa «Laurent et Cie.», o el álbum del fotógrafo Enrique Augusto sobre la línea de Calatayud a Valencia (ca. 1900) (González, 2009).

El imaginario ferroviario era muy rico y reflejaba el nuevo transporte como la novedad del siglo (Aguilar Civera, 2005). En sus primeros años fascinaban esos puentes, líneas en el horizonte, que salvaban obstáculos, ríos, vaguadas, tramos rectos de hierro que geometrizaran el paisaje; esos territorios horadados por los túneles; esa estación como nuevo tipo edilicio, construcción monumental o severa, que abría sus puertas y concentraba a personas y máquinas, a ferroviarios y mercancías; y sobre todo esa máquina, ese monstruoso portento de invención tecnológica que acortaba distancias, que rugía, que echaba fuego. Arte y técnica, comunicación y desarrollo, infraestructuras y territorio, tiempo y organización, son algunos de los aspectos que reflejaban estas primeras fotografías ferroviarias.

Sobre la obra hidráulica son de destacar dos grandes proyectos: el canal de Isabel II [Fig. 5] para el abastecimiento de aguas potables de Madrid y el canal de Henares, conducción de riego del río Henares de la Sociedad Ibérica de Riegos. El primero fue realizado por Charles Clifford entre 1855 y 1858, encargado por el ingeniero Lucio del Valle, que desde 1851 fue subdirector de las obras y en 1855 director del canal de Isabel II. Es un repertorio cronológico del estado de las obras hasta su inauguración el 24 de junio de 1858, un testimonio y una fórmula para mostrar la envergadura y el costoso proyecto de infraestructura que se estaba abordando para beneficio de la sociedad. Para este acontecimiento se elaboró un álbum con 28 fotografías con el título *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II: fotografiadas por Ms. Clifford*. El estilo escenográfico de Clifford está magníficamente representado en estas tomas: la presencia humana, con el ingeniero Lucio del Valle, los directores-ingenieros de obras, capataces, confinados y celadores y grupos de lugareños, constituirá una de las características del autor (Fontanella, 1997: 263-69). Las obras del canal de Henares fueron realizadas por Jean Laurent en 1867, aunque no se sabe quién realizó el encargo. Esta serie formó parte de los álbumes de Obras



Públicas que se compusieron por encargo de la Dirección General de Obras Públicas en 1870, tras el gran éxito obtenido con las presentadas en 1867 en la Exposición Universal de París (Díaz-Aguado, 1996: 57).

Sobre los puertos también se conservan magníficas series de vistas fotográficas. Posiblemente una de las primeras tomas fotográficas españolas debió ser el puerto de Santa Cruz de Tenerife, realizada por Louis Compte en 1839 (Teixidor Cadenas, 2003: 16). Daguerrotipo que no ha llegado hasta nosotros, pero se tiene constancia del viaje emprendido por este fotógrafo a bordo de la fragata *Oriental*. Un buque-escuela mercante francés que pensaba dar una vuelta al mundo. Un viaje científico cuyo objetivo era la recogida de datos. La misión de Compte era tomar vistas en los lugares de escala. Estas series, poco estudiadas todavía, pudieron tener un carácter estratégico como las referentes al nuevo muelle de Gibraltar, obra anónima de 1868, o narrativo como el reportaje de Luciane Levy, *San Sebastián. Vista del puerto y de playa* en 1890.

Más conocida es la serie de quince fotografías del puerto de Barcelona de Pau Audouard, nombrado fotógrafo oficial de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Un álbum en el que destaca una mirada más novedosa, tanto por sus vistas panorámicas como por sus primeros planos de maquinaria industrial [Fig. 6].

### LUCIO DEL VALLE Y LA FOTOGRAFÍA

En el diálogo entre ingeniería y fotografía una figura clave es el ingeniero Lucio del Valle (1815-1874) (Sáenz Ridruejo, 1990: 121-90). Su interés por la fotografía se inicia alrededor de 1850 y perdura a lo largo de su vida. Las obras más representativas del ingeniero fueron fotografiadas bien como encargo personal o bien como director de las obras (Aguilar Civera y Díaz-Aguado, 2015)<sup>4</sup>.

Su primer encargo fueron los daguerrotipos «escénicos» de la construcción de la carretera, por él proyectada y dirigida, de Madrid a Valencia por las Cabrillas. Un conjunto de ocho vistas realizadas en 1850-51 en el que podemos contemplar las obras del puente sobre el río Cabriel con parte de sus andamiajes, en plena construcción, y donde se muestra a los penados trabajando y a los guardias custodiándoles (Díaz-Aguado, 2004: 143). Son los primeros testimonios en los que se observa la integración de la fotografía en los trabajos del ingeniero civil. Un encargo privado y personal del propio ingeniero.

En 1855, Lucio del Valle como director del canal de Isabel II, encarga a Charles Clifford la realización de una serie de fotografías sobre las grandes infraestructuras hidráulicas realizadas o en construcción del Canal. Fotografías que se presentaron en la Exposición



Fig. 6

[Fig. 6] Pau Audouard y Antoni Esplugas. *Exposición Universal de Barcelona. Nave circular interior*, 1888. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/215/8 [cat. 92, p. 183]



Fig. 7B



Fig. 7A

Agrícola de Madrid en 1857 y que obtuvieron una mención honorífica del jurado. De 1858 es el álbum, ya comentado, con las *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II*, una selección de 28 copias a la albúmina, como testimonio de las grandes obras realizadas: Pontón de la Oliva, acueducto de las Cuevas, acueducto de la Sima, acueducto de Valdealeas, acueducto de Amaniel, almenara del Obispo, etc.

De 1857 son las primeras fotos de Charles Clifford sobre la reforma de la Puerta del Sol [Figs. 7A, 7B y 7C], otra de las obras que gestionó, proyectó y finalmente ejecutó Lucio del Valle. Clifford, bajo encargo del ingeniero, realizó una serie de vistas de la plaza antes (1857) y después de la reforma (1862). Las obras de la Puerta del Sol fueron igualmente punto de mira de otros fotógrafos como José Martínez Sánchez o Jean Laurent.

El Archivo Lucio del Valle conserva otras muchas series y álbumes de Obras Públicas que certifican de nuevo el interés del ingeniero madrileño por este género fotográfico (Díaz-Aguado, 2015: 36-58). Referida a otra de sus obras relevantes hay una serie de fotografías anónimas sobre las torres de hierro para el alumbrado marítimo de la desembocadura del Ebro. Faros que había diseñado y contratado a la empresa de J. Henderson Porter en Tivdale cerca de Birmingham. Las fotografías representan los faros montados en el patio del taller inglés. Estos faros, ya instalados en 1864, fueron objeto de la mirada de José Martínez Sánchez (1807-1874) hacia 1866 para uno de los proyectos fotográficos más ambiciosos del siglo XIX, los álbumes de *Obras Públicas de España* presentados en la Exposición Universal de 1867 [Fig. 8].

El 11 de diciembre de 1865<sup>5</sup> se nombró a Lucio del Valle presidente de una comisión de ingenieros que estaría encargada de organizar la participación de la Dirección de Obras Públicas en la Exposición Universal de París, reuniendo y seleccionando los modelos, planos, vistas fotográficas y memorias de las obras que debían figurar en el pabellón (Díaz-Aguado, 2004: 145). El 15 de enero de 1866, esta R. O. sale publicada en la *Revista de Obras Públicas*, en cuya exposición de motivos se refiere al interés del Gobierno de presentar «una idea exacta del estado de progreso y adelanto en que España se encuentra en cuestión de tanta trascendencia para su porvenir, y que tanto ha de influir en su riqueza y prosperidad»; igualmente se dispone que con posterioridad estos planos, modelos, vistas fotográficas y datos estadísticos, pasarían a formar parte del Museo de la Escuela de Ingenieros «pues en él serían de provechosa enseñanza para el alumno, y hasta de estímulo para su porvenir» (*Revista de Obras Públicas*, 1866, 14, tomo I (2): 21-22). Este último aspecto se debe relacionar con su, en aquel entonces, nombramiento como Director de la Escuela de Caminos (19 de octubre de 1865) y su dedicación docente.

Junto a los modelos, planos y memorias, se presentaron seis tomos de vistas fotográficas temáticos: el primero comprendía veinte vistas de faros; el segundo, treinta puentes antiguos; el tercero, treinta y tres puentes de fábrica modernos de carreteras y ferrocarriles; el cuarto, cuarenta y seis puentes de hierro; el quinto, cuarenta vistas de obras diversas; y por último, el sexto estaba dedicado a las obras del canal de Isabel II con treinta vistas de las realizadas por Charles Clifford entre 1857 y 1858. Los fotógrafos encargados de realizar este ambicioso proyecto fueron Jean Laurent y José Martínez Sánchez (a excepción de las vistas sobre la canalización del Guadalquivir encargadas a Reinoso), los cuales dividiéndose la geografía de la península ibérica, iniciaron su viaje fotográfico. Su mirada magistral plasmó sin duda el objetivo del proyecto.



Fig. 7C

[Fig. 7A] Charles Clifford. *Puerta del Sol de Madrid en 1857, antes de la reforma. 1ª vista*  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/59

[Fig. 7B] Charles Clifford. *Puerta del Sol de Madrid en 1857, antes de la reforma. 2ª vista*  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/60  
[cat. 81, p. 178]

[Fig. 7C] Charles Clifford. *Puerta del Sol de Madrid en 1857, antes de la reforma, 3ª vista*  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/61  
[cat. 82, p. 178]

## NOTAS

1. Investigación incluida dentro de los objetivos del Proyecto I+D: «Obras Públicas desaparecidas en la Comunitat Valenciana. Paisajes de la memoria, paisajes transformados (1700-1939)», Ref.: HAR2013-47191-P. Gobierno de España. Ministerio de Economía y Competitividad, Subdirección General de Proyectos de Investigación.

2. Con respecto a la construcción de nuevas carreteras: desde 1799 hasta 1808 el promedio fue de 278 km por año, sin embargo en los veinte años siguientes solo se construyeron un total de 813 km, es decir unos cuarenta por año. A partir de 1834, la media va incrementándose, de forma que entre 1834 y 1856 el promedio anual es de 215 km; entre 1856 y 1868, es de 764 km; entre 1868 y 1875, es de 369 km; entre 1875 y 1885, es de 481 y entre 1885 a 1896 de 692 km por año.

3. Material anexo que se custodia en el Archivo.

4. Este catálogo de la exposición fotográfica fue realizado con motivo del bicentenario del nacimiento del ingeniero.

5. Cesar Díaz-Aguado nos remite a la R. O. de 11 de diciembre de 1865, *Suplemento de la Revista de Obras Públicas de 1865*.

Las 169 vistas correspondientes a los cinco primeros tomos fueron una magnífica exposición de las obras públicas en España, de su ingeniería. Se mostraba todo el territorio con las infraestructuras realizadas en los años centrales del siglo, carreteras, desmontes, trazados, túneles, puentes de fábrica y de hierro, canteras, puertos, faros, canales. Una historia reciente con apenas 30 años de existencia, que proponía una visión de la modernidad y respondía a una lectura de las obras públicas realizadas desde la muerte de Fernando VII, la regeneración constitucional y la monarquía de Isabel II. Una modernidad que también se relacionó con la antigüedad a través de las vistas de los treinta puentes antiguos, fórmula en la que se daba a entender la tradición constructiva del país, y sin duda se pretendía poner en valor a estos monumentos (Aguilar Civera, 2012: 160-70).

El conjunto de obras presentadas tuvo en la Memoria, que Lucio del Valle y la comisión nombrada por el Gobierno elaboró, con el título *Exposition Universelle de Paris de 1867. Notice sur l'état des travaux publics en Espagne et sur la législation spéciale qui les régit* (*Revista de Obras Públicas*, Colección Memorias y Documentos, 1867), la mejor justificación de la selección de obras. En su recorrido por los diferentes ramos de la ingeniería civil, la *Memoria* no solo resume la actividad constructiva del periodo sino que resalta y analiza las obras más relevantes de cada uno de estos sectores. Obras que en su mayoría fueron fotografiadas para el álbum. La correspondencia entre fotografía realizada y obra singular remarcada en la *Memoria* es asombrosa (Aguilar Civera, 2015: 128-52).

La participación de Lucio del Valle en esta selección se certifica nuevamente en la serie de fotografías no encuadradas que se conservan en el Archivo Lucio del Valle. Sobre la que debió ser la primera prueba, en su soporte secundario, aparecen sus anotaciones marginales aprobando la vista e indicando el número de ejemplares a realizar (24 o 12 ejemplares).

Todo el conjunto adquiere mayor valor si nos detenemos en el ámbito en que los álbumes fueron expuestos, la Exposición Universal celebrada en París en 1867. Las exposiciones decimonónicas fueron lugar de encuentro y de comunicación, espacio para dar a conocer los progresos de cada nación. En este evento, el pabellón de la Dirección General de Obras Públicas fue el protagonista de la sección española obteniendo un Gran Premio de Honor. El objetivo del gobierno se había conseguido, su imagen de modernidad había llegado a los profesionales de otros países. Charles Lucas, arquitecto subinspector de los trabajos de la ciudad de París, lo expresaba así: «la Península Ibérica ha enviado tales muestras de su actividad, de su habilidad y de la ciencia de sus





Fig. 8

hijos, que ya es preciso no solo contar con ella, sino que hay que reconocer que después de la Francia, bajo el punto de vista de las grandes obras públicas (si las hemos de juzgar por la Exposición del Campo de Marte), la España ocupa hoy el primer lugar en el mundo entero» (Lucas, 1868, 16, tomo I (1): 7-11).

Otra lectura interesante del conjunto de las obras expuestas en el pabellón es la revalorización del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, un Cuerpo ya consolidado a partir de 1834, pero que había tenido grandes dificultades desde su creación en 1799 hasta esa fecha. Ni en las vistas fotográficas, ni en la *Memoria* se hace alusión a los artífices de la construcción de estas obras, no hay protagonismos personales, es por lo tanto el fiel reflejo de una corporación al servicio del Estado, de su labor en la construcción de la España moderna.

El análisis de las fotografías de Obras Públicas en el siglo XIX aportan numerosas apreciaciones, no solo de la historia de la fotografía sino de la historia de las obras públicas, de la historia de los ingenieros. Hoy estas son un testimonio documental de gran valor histórico y artístico.

[Fig. 8] José Martínez Sánchez. *Puente de las Rivas en el Ferro Carril de Reus a Montblanc en 1867*  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/10/41  
[cat. 90, p. 182]

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *Caminos de hierro, estaciones, puentes, viaductos y locomotoras*. Valencia, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. 2005.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *El discurso del ingeniero en el siglo XIX. Aportaciones a la Historia de las Obras Públicas*. Madrid, Fundación Juanelo Turriano, Conselleria de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente, Generalitat Valenciana, 2012.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada y DÍAZ-AGUADO, César (coords.). *Lucio del Valle, 1815-1874. Ingeniería y fotografía*. Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento, 2015.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. «Lucio del Valle y la Exposición Universal de París. 1867», en Inmaculada Aguilar Civera y César Díaz-Aguado (coords.), *Lucio del Valle, 1815-1874. Ingeniería y fotografía*. Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento, 2015.
- DÍAZ-AGUADO, César. «Lucio del Valle, Laurent y los Álbumes de Obras Públicas de la Exposición Universal de 1867», en VV. AA. *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX: J. Laurent*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- DÍAZ-AGUADO, César. «La fotografía de Obras Públicas de Laurent y Cía. En la Comunidad Valenciana», en *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 2003.
- DÍAZ-AGUADO, César. «La fotografía de les obres publiques, carreteres, ponts, fars i camins de ferro (1851-1878)», en *De París a Cadis. Calotípiia i col·lodió*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004.
- DÍAZ-AGUADO, César. «Lucio del Valle, su archivo personal y la fotografía de Obras Públicas», en Inmaculada Aguilar Civera y César Díaz-Aguado (coords.), *Lucio del Valle, 1815-1874. Ingeniería y fotografía*. Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Fomento, 2015, pp. 36-58.
- DOMENÑO, Asunción. «Fotografías de Obras Públicas en las colecciones del Museo Universidad de Navarra», en Inmaculada Aguilar Civera y Sergi Domenech (dirs.), *Fotografía y Obra Pública*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2014.
- «Exposición Universal de 1867. Comisión especial del ramo de Obras Públicas de España», *Revista de Obras Públicas, Colección Memorias y Documentos*, 14, tomo I (2) (1866), pp. 21-22. Disponible en: [http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1866/1866\\_tomoI\\_2\\_02.pdf](http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1866/1866_tomoI_2_02.pdf)
- FONTANELLA, Lee. *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, El Viso, 1997.
- GONZÁLEZ, Ricardo. «Charles Clifford y la fotografía de Obras Públicas», en Inmaculada Aguilar Civera y Sergi Domenech (dirs.), *Fotografía y Obra Pública*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2014.
- GONZÁLEZ, Ricardo. «Fotografía y Obras Públicas», en *Tiempo de hierro. Obras Públicas y fotografía en el siglo XIX*. Madrid, TF Editores, 2009.
- LETÓN RUIZ, Raquel. «Fotografía y ferrocarril: simbiosis en el Archivo Histórico del Museo del Ferrocarril de Madrid», en Inmaculada Aguilar Civera y Sergi Domenech (dirs.), *Fotografía y Obra Pública*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2014.
- LUCAS, Charles. «España en la Exposición Universal de 1867», *Revista de Obras Públicas*, 16, tomo I (1), (1868), pp. 7-11. Disponible en: [http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1868/1868\\_tomoI\\_1\\_03.pdf](http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1868/1868_tomoI_1_03.pdf)
- MONDENARD, Anne de. *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*. París, Éditions du Patrimoine, 2002.
- REYNAUD, Léonce. «Prefacio», en Émile Allard y Léonce Reynaud (dirs.), *Les travaux publics de la France*. Vol. v: Phares et Balises. París, J. Rothschild éd., 1883.
- SÁENZ RIDRUEJO, Fernando. *Los ingenieros de caminos en el siglo XIX*. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos. «La fotografía en la España de Laurent», en *Obras Públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Ciudad Real, Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.







# DIBUJO Y FOTOGRAFÍA: DE LO GLOBAL AL DETALLE EN LA REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA DE COMIENZOS DEL XIX

CARLOS SAMBRICIO

Catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid

**R**epresentar la arquitectura ha sido cuestión tan singular como teorizar sobre el carácter mismo de la arquitectura. Las primeras imágenes, fantasiosas o imprecisas, buscaron no dar testimonio fidedigno cuanto mostrar y difundir un concepto. Un aparente torpe trazo bastaba para difundir una idea y aquellas indeterminadas imágenes fueron vehículo transmisor de un conocimiento, más que pudieron serlo los inaccesibles (o inexistentes) tratados de arquitectura, más que las detalladas descripciones incluidas en relatos o libros de viaje. Y si en el siglo xv la forma de representar dio un primer gran salto al utilizar la perspectiva (es decir, al replantear la forma de representar), casi contemporáneamente Cesariano sería el primero en reinterpretar el tratado vitruviano, complementando el texto con imágenes, convirtiendo el confuso texto en dibujos, instrumento mediante el cual se explicitaba el sentido del lenguaje clásico; por lo mismo, las imágenes que Peruzzi dibujara sobre la antigüedad romana fueron retomadas por un Serlio capaz de ajustar el espíritu de las ruinas a una nueva realidad. Durante los siglos xvi y xvii la representación de la arquitectura perfeccionó las pautas abiertas en el 400, si bien sería a mediados de la segunda mitad del siglo xviii cuando el dibujo o la descripción dejó de ser interpretación para convertirse (gracias al levantamiento) en testimonio fidedigno de lo que representaba. Cuando los ingenieros militares recurrieron a la trigonometría para mostrar la realidad, la información dada cambió, y quien compare el informe que en 1732 escribiera el deán Martí

**Pág. 92**

Alfred Guesdon. *San Lorenzo del Escorial:  
vista tomada del camino del palazzo de arriba*  
París, François Delarue, ca. 1855  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/69192

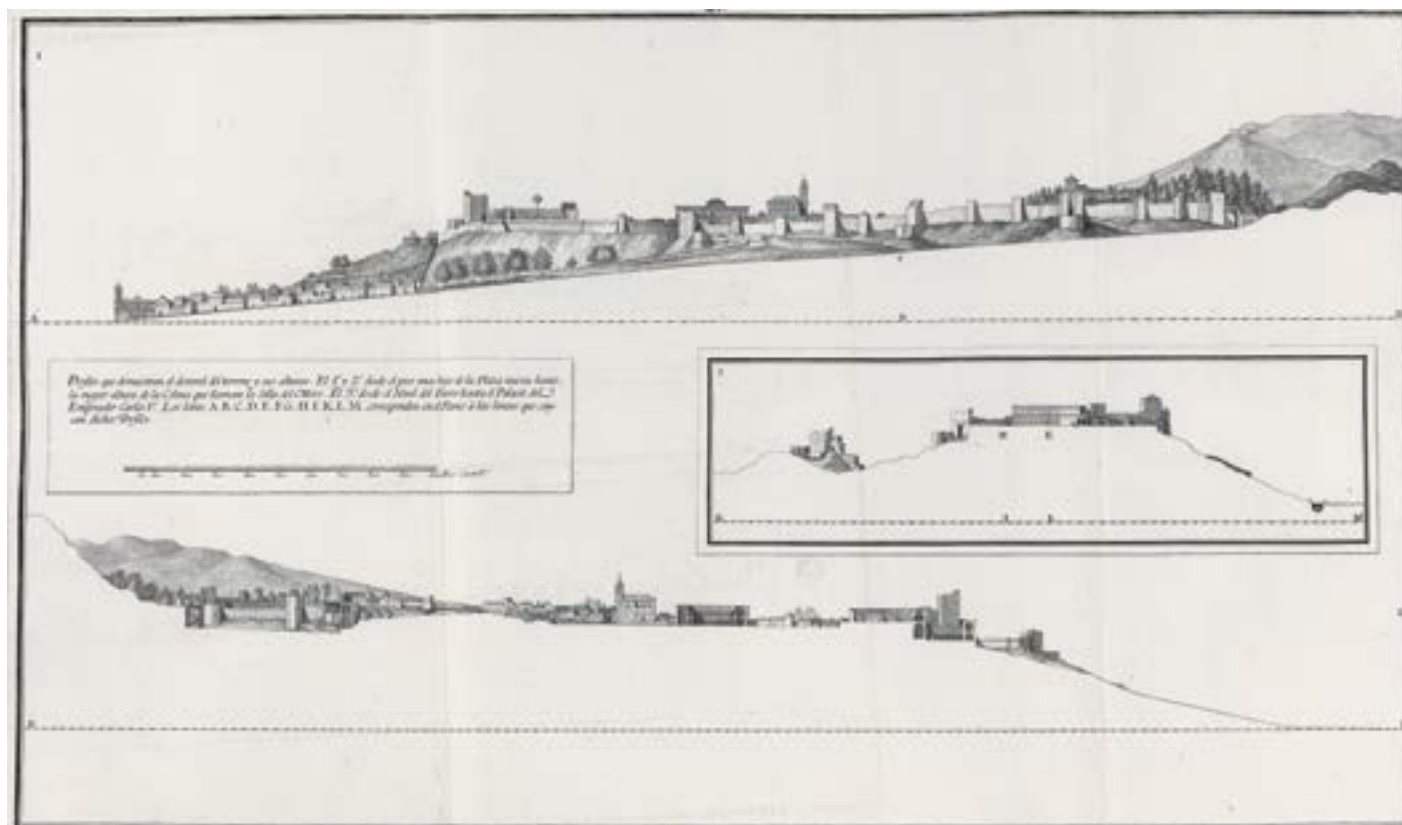


Fig. 1

[Fig. 1] José de Hermosilla y Pablo Lozano. «Vista de Granada», lám. 4, del álbum *Antigüedades Árabes de España*. Madrid, [s. l.], 1804  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1816  
[cat. 137, p. 209]

sobre el Teatro de Sagunto con los dibujos que, a finales del mismo siglo, publicara Ortiz y Sanz, entenderá cuánto cambió no ya la forma de representar sino el concepto de arquitectura. Lo que a finales del XVIII se perseguía no era ofrecer un dibujo perfecto cuanto, y gracias al dibujo, abrir una nueva forma de entender las reglas de la antigüedad. En este sentido, quien observe los dibujos que José de Hermosilla hiciera de las antigüedades árabes de Córdoba y Granada (reconstruyendo un proyecto al trazar secciones, plantas a distintas cotas y planos del conjunto) comprenderá cuán poco estos tuvieron en común con la imagen prerromántica ofrecida, en los primeros años del XIX, por los viajeros y dibujantes franceses enviados a España por el cónsul Bonaparte [Fig. 1].

Representar la realidad o reflejar –mediante la imagen– un sentimiento. En los comienzos del XIX la preocupación no fue *cómo* representar sino *qué* representar y *por qué*. Cuando Benjamin Constant, madame de Stäel o Chateaubriant esbozaron las pau-

tas de un primer romanticismo, o cuando años antes Antonio de Capmany había señalado el efecto que las construcciones góticas causan en quien las contempla, queda claro que la representación arquitectónica se propuso no como reinterpretación de las ruinas clásicas y sí, por el contrario, como imprecisa imagen de lo que se identificaba con el patrimonio de una nación. La crisis prerromántica significó, sabemos bien, el abandono de la «regla universal» que impusiera el clasicismo reclamándose, en su lugar, la reivindicación de la arquitectura local. Aquel fue, en algún sentido, el fin de lo fidedigno y la consagración de una imagen ficticia que ahora se identificaba con «lo propio». En un momento en el que los países europeos pasaban del Antiguo Régimen a una sociedad burguesa (es decir, cuando se afrontó la «invención de la nación»), se hizo preciso definir las «señas de identidad» que no solo caracterizaban un espacio político sino que lo diferenciaban de espacios inmediatos. Diferenciarse de otros suponía marcar el ámbito del territorio, para lo cual se recurrió a una triple reflexión: por una parte, estudiar la lengua supuso centrar la atención en la literatura propia, tradiciones, leyendas y costumbres... Un segundo ámbito de estudio fue la historia de un Derecho Administrativo (de la archivística) capaz de probar documentalmente cómo cartas de fundación, títulos –otorgando privilegio a determinadas poblaciones o villas– o tratados firmados en el pasado marcaron el ámbito jurídico del territorio que ahora se reclamaba como «patria local». Por último, si hasta el momento la historia de la arquitectura se había valorado desde la erudición, ahora la arquitectura del pasado se valoró como instrumento capaz –por sus singularidades– de marcar límites territoriales, definiendo en consecuencia áreas que ahora se entendían como «patrias». Y el modo para testimoniar aquellas diferencias supuso replantear *qué* arquitectura se quería representar.

Una esquemática interpretación del concepto «progreso» nos lleva a identificar este –en la representación de la arquitectura– con fidelidad de la imagen reproducida. Sin embargo, quien repase la prensa periódica publicada en España en torno a 1830 y compare los comentarios que en ella aparecen con los levantamientos que Pedro Arnal realizara en Cabeza de Griego o con las citadas plantas o secciones delineadas por Hermosilla, verá cómo lo que caracteriza aquellos primeros años del XIX es la imprecisión, cuando no la fantasía. La razón de esto es clara: si Hermosilla buscó –a través del dibujo– estudiar «las reglas» que caracterizaban la arquitectura árabe, su ejercicio no fue arqueológico sino arquitectónico, al pretender no ya mostrar testimonios del pasado y sí explicar cuanto aquellos edificios «clásicos» –al ser antiguos y ejemplares–





Fig. 2

[Fig. 2] Owen Jones. «Moresque n.º 1», en *The Grammar of ornament: illustrated by examples from various styles of ornament*. Londres, Day and son, ca. 1856  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1818  
 [cat. 140, p. 210]

se ofrecían como una lección de arquitectura. Sin embargo, los dibujos románticos trazados desde la voluntad por construir un imaginario sin reglas, donde el impreciso trazo concretara en imagen la leyenda, se concibieron no desde la disciplina arquitectónica y sí, por el contrario, buscando hacer ver la existencia de «otra cultura» que, se presumía, existía en la conciencia popular. Y fue en aquellos momentos (la década de 1840) cuando una «cultura baja» reproducía dibujos en prensa y revistas que se identificaban con la «arquitectura de la nación» mientras que la «cultura alta» retomaba tanto la Mezquita de Córdoba como la Alhambra de Granada o tantos otros edificios medievales españoles, reproduciendo sus imágenes fotográficas en multitud de publicaciones francesas, inglesas o alemanas.

María Luisa Vicente Galán (2003) ha estudiado, en un excepcional trabajo, las ilustraciones románticas en las revistas literarias publicadas entre 1830 y 1850 donde la referencia al medievalismo (que no a lo neo medieval) se convierte en principal constante. Sin embargo, representar los monumentos españoles en la primera mitad del siglo XIX, tuvo un sentido bien distinto para aquellos extranjeros que, recorriendo España, buscaban conocer un pasado. Así, en 1837 estudiosos franceses solicitaban permiso para reproducir vaciados de las paredes de la Alhambra: copiar detalles decorativos implicaba descontextualizar el exotismo de la decoración del conjunto [Fig. 2]. La fractura entre quienes, en el XVIII, pretendieron valorar la arquitectura partiendo del detalle y quienes, en el XIX, solo planteaban mitificar el exotismo, sustrayendo en el mismo su valor histórico, se hacía evidente. Y la aparición de las primeras reproducciones fotográficas llevó al límite la contradicción.

Las primeras fotografías (los *Annals of the Artists of Spain*) de 1848 elaboradas por Sir William Stirling-Maxwell, tuvieron un precedente en el *Pencil of Nature* (1844) de Fox Talbot. Fue en la década de 1840 cuando la fotografía tuvo su momento de mayor esplendor y cuando lo que en un principio fue el «orientalismo romántico» se planteó como complemento a arquitectos, historiadores y arqueólogos ocupados en la reconstrucción de edificios. Para quienes buscaban recuperar raíces medievales –agotados los modelos clasicistas– persiguiendo nuevos referentes en la arquitectura islámica, encontraron en España la arquitectura Nazarí. La actitud de aquellos primeros fotógrafos era evidenciar el valor del monumento, dar testimonio del pasado y no mostrar su posible interés en la contemporaneidad. No se buscaba tanto la exactitud cuanto divulgar un conocimiento. En este sentido, su labor corrió paralela a la que en aquellos momentos plantearon las comisiones de monumentos.



En los comienzos de los años cuarenta años del XIX, cuando por primera vez se afrontaron las primeras restauraciones de monumentos del pasado (como, por ejemplo, sucediera en la Alhambra, por ejemplo) el interés por preservar dichos monumentos se planteó desde una doble motivación: proteger estos del proceso desamortizador así como tomarlos como testimonio de la voluntad política por definir –a través del conocimiento de la arquitectura antigua– los ámbitos territoriales. Las sucesivas desamortizaciones afectaron tanto a bienes muebles como inmuebles de manera que ya en 1835 se había recomendado la constitución de una Comisión cuyo cometido fuera examinar, inventariar y recoger los efectos artísticos de las comunidades suprimidas. Carderera –próximo en sus planteamientos a Chateaubriand en su valoración de la arquitectura medieval cristiana por encima de cualquier otra– publicó un «método de actuación para aplicar el oportuno remedio a las adversas consecuencias de la desamortización»: por ello la Academia de San Fernando reclamaría el control de aquellos bienes, comisionando al arquitecto Juan Miguel de Inclán clasificar dichos objetos artísticos.

El cometido asignado a quien al poco fuera primer Director de la Escuela de Arquitectura supuso catalogar los edificios desamortizados y, por extensión, conocer su arquitectura. En 1849 José Caveda publicaba su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura...* vinculado a la Comisión Central de Monumentos, creada en 1844. Su actividad fue similar a la de quienes, desde posiciones en principio románticas, reclamaban un territorio natural, caracterizado por tener lengua propia. La situación que existía en la España de 1840 era bien distinta de la que se había planteado en la Francia de los últimos años del siglo cuando, tras la Revolución, se impuso la necesidad de recuperar los monumentos y antigüedades que sufrieron el «vandalismo» revolucionario, apuntando cuanto su estudio suponía recuperar la historia. Fue entonces cuando la Escuela de Arquitectura asumió la misión de dibujar y clasificar monumentos antiguos, y cumpliendo así los dos aspectos antes citados (definir límites espaciales y proteger los monumentos).

Dirigidos por los profesores de la Escuela de Arquitectura los estudiantes de esta dibujaron los monumentos de Toledo y Salamanca [Fig. 3]. Entendidos –por ser levantamientos fidedignos– dentro de una primera cultura positivista, se plantearon como alternativa a la visión pintoresca que los viajeros franceses de comienzos del XIX habían reclamado, ofreciendo tanto imágenes generales como detalles de los monumentos visitados. Y si en 1851 la francesa *Commission*



[Fig. 3] Charles Clifford. «Portada de santo Domingo», del *Álbum de Salamanca y Ávila*, 1853  
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,  
FOT-album-2/Clifford  
[cat. 62, p. 171]

[Fig. 4] Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. «Detalles de la portada de la universidad salmantina, Salamanca», en *Colección de láminas de Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid, imp. y calcografía Nacional, 1859-1905  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5631  
[cat. 160, p. 217]

Fig. 3

*des Monuments historiques* había incorporado la fotografía en sus trabajos, un año más tarde, la española Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos reclamaba –en la elaboración de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (1852-81)– [Fig. 4] la presencia de Charles Clifford con objeto de complementar con fotografías los dibujos y acuarelas realizados por los alumnos de la Escuela. Iniciada esta labor en 1852 –que se prolongó durante casi treinta años, quedando la obra pese a todo inconclusa– sorprende ver en aquellas láminas tanto secciones (la bóveda y cúpula del mihrab, en la Mezquita de Córdoba) que retomaban tanto los planteamientos de Hermosilla como imágenes fotográficas. La duplicidad de planteamientos refleja tanto la razón del comentario formulado por un Viollet-le-Duc que presagiaba cómo el daguerrotipo «...enterrar[ía] a los dibujantes», como el criterio definido en la Escuela de Arquitectura de Madrid por Francisco Jareño quien, a la vista de la experiencia llevada a término en Toledo y Salamanca, recomendaba que la colaboración del fotógrafo se ciñera a tomar detalle y no ofrecer vistas generales [Fig. 5].

Quedaba claro que si lo que se valoraba en la fotografía era el detalle; la fotografía buscó presentar singularidades que, se entendía, expresaban esencias nacionales. Durante años la fotografía fue la base de quienes debatían sobre qué debía ser la arquitectura nacional; confirmó la opinión de los románticos y, sobre todo, abrió puertas a una posterior valoración de la historia donde se entendió que «lo nacional» no era un estilo determinado sino una suma de opciones. Quizá por ello pronto fueron muchos los testimonios fotográficos sobre la arquitectura medieval (árabe o cristiana) española y, por ejemplo, Girault de Prangey publicaba su *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (1842), donde representaba motivos ornamentales, inscripciones y fragmentos evitando ofrecer una imagen global de aquellos espacios. Pronto ocurrió, como señalaría Benjamin, que comenzó a construirse un enorme corpus documental, llevándose a término un singular registro fotográfico, consecuencia sin duda del quiebro que presentaba la fotografía en aquellos momentos. Si en un principio había intentado ser reflejo de una nueva sensibilidad, Benjamin (1973), reitero, señaló cómo:

...tras el inicial decenio... precedió su industrialización. Y no es que dejara de haber charlatanes y mercachifles que acapararan por afán de lucro, la nueva técnica: lo hicieron, incluso, masivamente. La industria conquistó terreno con aquellas imágenes dotando así a la fotografía de un desarrollo progresivamente acelerado que excluyó por mucho tiempo toda consideración retrospectiva.



Fig. 4



Fig. 5

[Fig. 5] Charles Clifford. «Portada del Convento de las Dueñas», del *Álbum de Salamanca y Ávila*, 1853  
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [cat. 62, pp. 171]





Fig. 6



Fig. 7

La labor de aquellos fotógrafos fomentó la avidez del coleccionista de manera tal que muy pronto las fotografías sobre arquitectura medieval en España fueron tan frecuentes como aquellas primeras tarjetas de visita donde –junto al nombre y dirección– aparecía así mismo la imagen fotográfica del titular [Fig. 6].

Clifford publicó su *Álbum monumental de España* (1863-68), compuesto por cinco volúmenes que complementaba, en algún sentido, los *Monumentos Arquitectónicos de España* que había comenzado a editarse en 1859 tras los viajes de los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid a Toledo y Salamanca en cuya expedición él había participado. Si la voluntad de los catálogos monumentales no había sido inventariar cuanto definir las piezas que se entendían más significativas, las fotografías de Clifford en su *Álbum monumental* se centraron en la singularidad de lo extraño. Sin embargo, entiendo que habría un aspecto que conviene destacar, la pretensión del mismo Clifford de fotografiar Madrid visto desde un globo aerostático, ofreciendo en consecuencia una primera imagen aérea de la ciudad. Pero hubo más, la voluntad por representar la ciudad en su globalidad, abandonándose las vistas de calles o plazas [Fig. 7].

Quien encare la «historia del panorama» será consciente de cuanto la pretensión por ofrecer una visión total tuvo especial reflejo entre quienes buscaron representar la ciudad. Las fotografías que Normand realizó de Atenas mostraban, por así decir, la «línea del cielo» de la ciudad, sin informar a quien contemplara dicha imagen qué ocurría en el interior de la misma. Si la representación de la arquitectura fue preocupación de quien buscaba dar a conocer un determinado espacio urbano, sabemos también cómo la imagen de la ciudad fue igualmente una preocupación que facilitaba valorar la arquitectura en función de su escala urbana. En el siglo XVIII los vedutistas habían ofrecido imágenes fantasiosas de partes de ciudad donde, frente a la realidad construida, añadían elementos configurando una «ciudad soñada» donde lo existente era punto de partida: frente a ello, en 1787 un casi desconocido pintor escocés (Robert Barker) presentaba en Londres un panorama de la ciudad donde, mediante un procedimiento que de inmediato patentaría, ofrecía «...por medio del dibujo y de la pintura, así como por la adecuada disposición del conjunto» lo que definiría como «la “visión global” de una región o de un lugar cualquiera» [Fig. 8].

«La Nature a Coup d’Oeil» se convirtió en referencia y la vista de Edimburgo desde el Observatorio de Calton Hill se representaba en una superficie curva de veinticinco pies de diámetro.



Fig. 8

Expuesta al público, aquella representación de Edimburgo, en 1792 se exhibía una «visión de Londres tomada desde la altura de la colina Albion». Tras aquellas experiencias, el dispositivo (denominado «diorama», diafanorama, cosmorama, pleorama, ciclorama, stereorama...) se convirtió en singular espectáculo de público, elaborándose tras los dos citados otros en Dantzig, París e incluso Madrid. Pasando de la acuarela y el dibujo a la fotografía, aparecía una forma de representar la arquitectura distinta a como hasta el momento lo habían hecho otras «vistas de ciudades». En 1838 el *Semanario pintoresco español* publicaba un artículo comentando la existencia en Madrid de un diorama, instalado en la que fuera Platería de Martínez. Retomando el diorama sobre Madrid realizado por Burford (expuesto en Londres en 1827, y presagiando el que el mismo autor realizara en 1853 sobre Granada) en el madrileño Paseo del Prado se mostraron imágenes de El Escorial donde, mediante juegos de luz, el visitante podía contemplar los diversos cambios en la iluminación así como se sorprendía por el modo en que el humo del incienso se perdía en las bóvedas. Como reflejo del interés que el espectáculo provocó, el mismo *Semanario pintoresco* publicó otros artículos sobre aquel sistema. La preocupación, como apuntaría Joaquín Hysern y Molleras en su edición de *Exposición histórica y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y del diorama* (1839), fue «...representar el pensamiento y transmitirlo [...] reproducir estas representaciones y multiplicarlas al infinito [...] crear en cierto modo un nuevo dominio de la naturaleza, un nuevo ojo». De nuevo –y como lo había hecho al tratar de representar la arquitectura– la fotografía buscó crear ilusiones. Pero pronto, sin embargo, la fotografía, entendida como testimonio arqueológico, cayó en desuso y primó la anécdota sobre lo que en su momento había sido voluntad por representar de manera científica la arquitectura del pasado.

[Fig. 6] Joseph-Philibert Girault de Prangey. *Monumens arabes et moresques d'Espagne: contenant; souvenirs de Grenade et de l'Alhambra; mosquée de Cordue; Alcazar et Giralda de Seville. Vues générales, intérieurs, détails, coupes et plans.* París, Veith et Hauser, 1839  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1203  
[cat. 138, p. 209]

[Fig. 7] Charles Clifford. «Fachada de la iglesia de las Salesas, Madrid», vol. 1, lám. 2, del *Álbum Monumental de España*. Colección Fotográfica de las mejores obras arquitectónicas.  
Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1863-68  
Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, VIII/6511  
[cat. 100, p. 189]

[Fig. 8] Robert Barker. *Panorama de Edimburgo*  
Edimburgo, The Edinburgh Virtual Environment Centre, University of Edinburgh

## BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.
- BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma, Officina Edizioni, 1984.
- CAVEDA Y NAVA, JOSÉ. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta de Santiago Saunague, 1848.
- COLEMAN, Catherine (coord.). *Huellas de luz. El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*. Madrid, Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- DARBY, Michael. *Owen Jones and the Eastern Ideal*. Reading, Reading University, 1974.
- DARBY, Michael. *The Islamic perspective: An Aspect of British Architecture and design in the Nineteenth Century*. Londres, World of Islam Trust, 1983.
- FOX TALBOT, William Henry. «Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects maybe made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil». Londres, Taylor, 1839; en Beaumont Newhall, *The History of Photography, Essays and Images*. Nueva York, Da Capo, 1969.
- FOX TALBOT, William Henry. «The Process of Calotypes Photogenic Drawing». Londres, J. L. Cox and Sons, 1841; en Beaumont Newhall, *The History of Photography, Essays and Images*. Nueva York, Da Capo, 1969.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. París, Veith et Hauser, 1834 (vol. I), 1837 (vol. II) y 1839 (vol. III).
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*. París, Veith et Hauser, 1841.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*. París, Hauser y Lemerrier, 1842.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure, dessinés et mesurés de 1842 a 1845*. París, Didot et Hauser, 1846.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «La democracia del arte: el Museo del Prado, objetivo de la fotografía», en José Manuel Matilla y Javier Portús (eds.), *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado, El Viso, 2004, pp. 259-76 y anexo pp. 208-09.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. *Fotografía y Arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid, Cátedra, 2015.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *La memoria frágil de José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid, Abada, 2015.
- VICENTE GALÁN, María Luisa. *Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0053501.pdf>





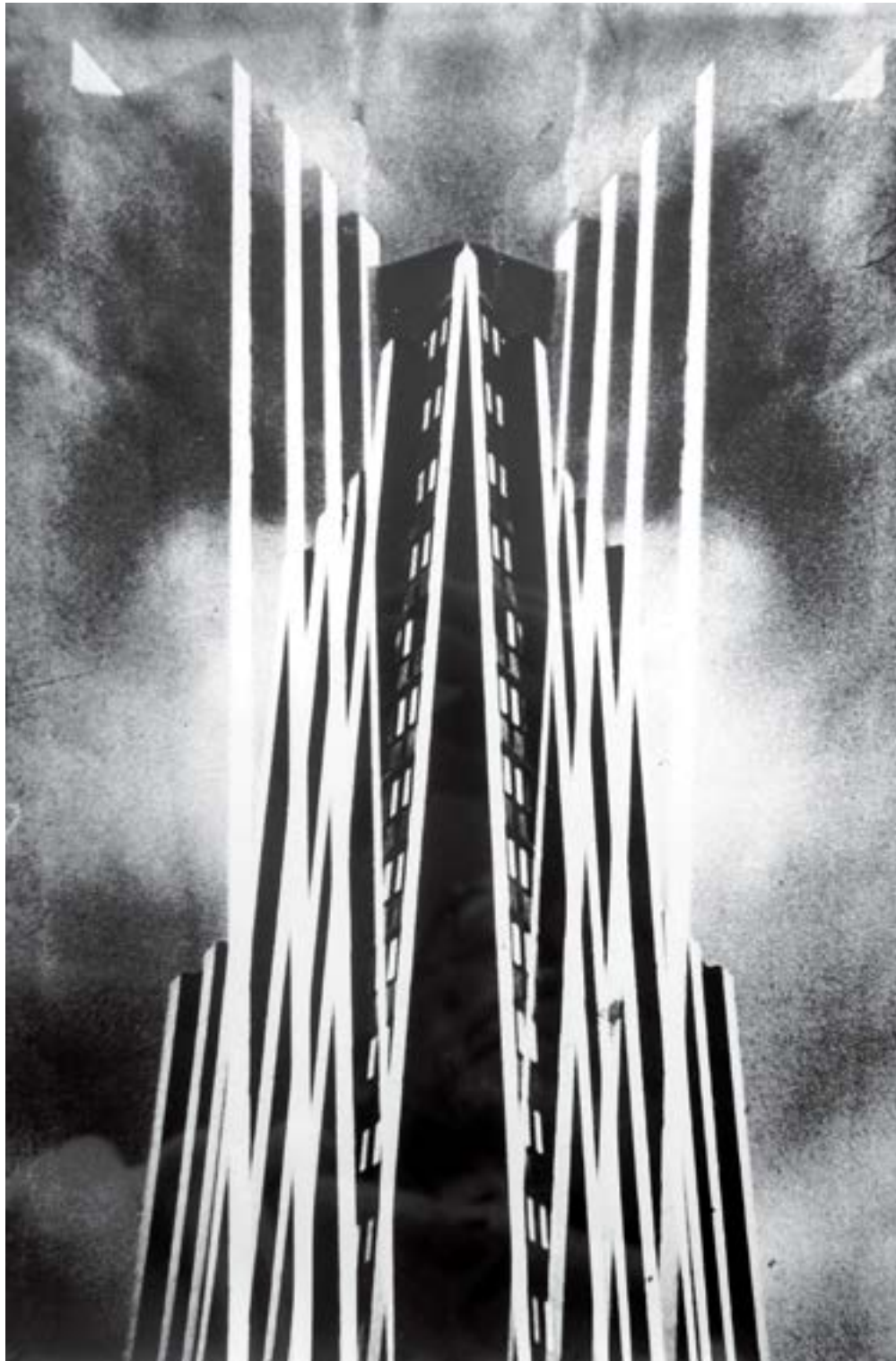


Fig.1

# LECCIONES DEL BIEN MIRAR: UNA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA

JUAN BORDES

Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
y Profesor Titular de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid

**L**os procedimientos digitales han dividido en dos la historia de la fotografía de arquitectura, pues con estas técnicas el fotógrafo tiene la posibilidad de convertir su obra en un instrumento de creación arquitectónica. Y así lo han hecho muchos fotógrafos actuales, recreando edificios insólitos o imposibles mediante collages digitales, e incluso se podrían transformar arquitecturas alterando sus proporciones, colores y otras variables formales. Otros fotógrafos de hoy limpian de «ruidos publicitarios» sus tomas urbanas, mientras que algunos autores reflexionan sobre la manera de suplir las deficiencias de la fotografía convencional para representar la compleja experiencia del espacio arquitectónico. No obstante estas manipulaciones, que en el período digital se han generalizado, también tuvieron episodios excepcionales en el período de la fotografía analógica, y un ejemplo sorprendente y desconocido es el fotógrafo A. Deplechin<sup>1</sup> [Fig. 1].

Pero hasta ese punto de inflexión, el objetivo del fotógrafo de arquitectura ha sido enseñar a mirar la obra arquitectónica, la urbana o la industrial, aunque lógicamente esta opción también ha tenido continuidad en la fotografía digital. Así pues la colaboración del fotógrafo es fundamental en la lectura de la obra del arquitecto, del urbanista y del ingeniero, pues educa y amplía nuestra percepción, descubriéndonos las mejores ideas que los autores han puesto en su obra construida. Por eso, desde que en 1996

**Pág. 104**

[Fig. 1] A. Deplechin. *Composición arquitectónica*, 1961  
Colección del autor

inicié en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) dos asignaturas sobre fotografía de arquitectura, siempre señalo a mis alumnos que una buena fotografía de arquitectura es como «el plano del tesoro», pues nos ayuda a descubrir el punto del espacio desde donde se reconstruye la «maravilla». En efecto, el preciso lugar que señala una magnífica foto de arquitectura es como ese punto del espacio desde donde se recompone una figura anamórfica, que entonces recupera su comprensión. Es decir, una fotografía que nos descubre un lugar del espacio desde donde visualizar con claridad una idea arquitectónica, está señalándonos uno de esos puntos críticos o lugares del tesoro para observar la arquitectura, y que habitualmente el fotógrafo también asocia con un instante mágico de luz.

El buen fotógrafo de arquitectura es el que sabe leer entre las líneas del texto arquitectónico, y seleccionando un pasaje lo extrae para valorar o comentar su sentido; incluso para hacer visible lo invisible, es decir, evidenciar lo que estaba escondido entre una generosa riqueza de superposiciones. Sin embargo, eso no lo convierte en pleno autor de ellas, pues sus observaciones siempre están implícitas en la obra que creó el arquitecto. No debemos olvidar que el fotógrafo de arquitectura es espectador de una obra de arte, y como el lector de una obra maestra, ya sea un texto, un cuadro o una escultura, de ninguna manera puede usurpar el lugar del creador por solo elegir un pasaje literario, el detalle de una pincelada o un juego de volúmenes que resalta una luz determinada. Precisamente en toda obra maestra sus lecturas crecen con la Historia de las culturas, y por supuesto con la particular del individuo que la contempla.

Muchos fotógrafos de arquitectura han sido conscientes de esta idea y han asumido una discreta autoría en sus imágenes arquitectónicas. Así el testimonio del fotógrafo británico Arthur Edwin Dockree (1868-1944), que en las primeras décadas del siglo xx publicó su obra como asiduo colaborador de *Architectural Review*, afirmaba que «el supremo objetivo del fotógrafo de arquitectura es su impersonalidad» (1904: 203) y defendía la publicación de las fotografías de arquitectura sin créditos de autoría individual. No obstante, la fotografía es sin duda un vehículo de comunicación fundamental en la cultura contemporánea; y en particular, para el conocimiento de la arquitectura se ha convertido en imprescindible desde que, tras el movimiento moderno, los edificios modélicos se construyen en lugares diseminados por todo el mundo. Después de 1839, la arquitectura encontró en la fotografía un soporte que superaba al dibujo en muchos aspectos, como la rapidez para capturar su imagen o la descripción de los distintos y furtivos

momentos de luz. Y con una confianza total en este nuevo medio, los arquitectos modernos se han apoyado en la fotografía para la difusión visual de sus nuevos modelos y principios, hasta el punto de reducir drásticamente sus manifiestos escritos.

La fotografía ha aportado al edificio un soporte para transportar su materialidad física; y en 1937 H. S. Goodhart-Rendel, arquitecto y crítico, escribió «una fotografía prueba que ese edificio existe o ha existido; un dibujo prueba solamente que ha sido propuesto» (Elwall, 2004: 57). Hasta la aparición de la fotografía digital, toda imagen fotográfica de una arquitectura era sobre todas las demás consideraciones una prueba de su existencia, al menos en el pasado. Así la fotografía se convirtió en el medio que utilizaron las exposiciones de arquitectura para hacer ubicuo un edificio; y la Architectural Photographic Association, fundada en mayo de 1857 en Londres, promovió entre 1858 y 1861 sucesivas muestras de fotografía de arquitectura, cuyos contenidos han sido censados por Roger Taylor en su libro *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865* (2002), e inició con ellas la creación de estos espacios conceptuales a los que la arquitectura se transporta mediante su imagen fotográfica, reproduciéndose un viaje lejano en el reducido espacio de una sala. Igualmente, apoyados principalmente en la fotografía, el crítico Henry Russell Hitchcock y el arquitecto Philip Johnson, con su famosa *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), visualizaron en las salas del MoMA la existencia de un «Estilo Internacional» que definía la Arquitectura Moderna. De la misma manera que las fotografías de Berenice Abbott (1898-1991) en la muestra *The Urban vernacular of the thirties* (1934), o las fotografías de Giuseppe Pagano (1896-1945) en *La mostra dell'architettura rurale* de la VI Triennale de Milán (1936) y las imágenes anónimas reunidas por el arquitecto Bernard Rudofsky (1905-1988) en *Architecture without architects* (1964) del MoMA, materializaron la potente sinceridad de la arquitectura autóctona.

Pero además de destacar la prioridad documental de la fotografía de arquitectura, también es importante señalar sus limitaciones, pues la fotografía es eminentemente un documento visual, mientras que el fenómeno arquitectónico se dirige a todos los sentidos. La certera afirmación de Susan Sontag, contenida en su conocido libro *On photography*, nos advierte que «la fotografía es una visión disociada de los otros sentidos» (1977: 23), y por lo tanto solo rescata la imagen del complejo organismo que es la arquitectura y la ciudad, dejando al margen un conjunto de sensaciones kinestésicas que tiene gran importancia en la percepción del espacio arquitectónico y urbano, como las impresiones térmicas, táctiles, sonoras, etc.



Fig. 2



Fig. 3

[Fig. 2] Anónimo. *Catedral de Orléans* [fachada sur], ca. 1850. Colección del autor

[Fig. 3] Paolo Salvati. *Rio S. Giovanni Paolo* (Venecia), ca. 1880. Colección del autor

Esta evidencia es poco tenida en cuenta, confiando en la fotografía como una representación fiel de la arquitectura; por ello muchas arquitecturas contemporáneas adolecen de una extraordinaria carga visual como prioridad autoimpuesta por muchos arquitectos para su difusión mediática, lo cual ha provocado una «iconitis aguda», contra la que muchos jóvenes arquitectos comienzan a reaccionar.

Son muchos los convencionalismos impuestos por la fotografía a la descripción de la arquitectura, pero a pesar de ellos la hemos aceptado como uno de los mejores sustitutos de su realidad. Ya Gombrich, en su libro *The Image and the Eye* nos hacía observar que la fotografía supone «una violencia a nuestro modo de ver, pues es un testimonio ocular que exige permanecer inmóvil, que miremos en una sola dirección y que tengamos cerrado un ojo, si el objeto que observamos está tan cerca que es sensible el efecto binocular» (1982: 305). También Ernesto Nathan Rogers, en su artículo «Architettura e fotografia» de la revista *Casabella-Continuità* (1955), aseguraba que:

Fotografiar la arquitectura es casi imposible, y se puede encontrar la razón profunda de esta dificultad en la esencia misma del fenómeno arquitectónico, que realizándose en la precisa determinación espacial, no puede ser intenso sino recorriendo los eventos en la viva sucesión de los momentos temporales que continuamente cambian la relación con nosotros. La fotografía fija la apariencia, la cristaliza, traduce la realidad en el molesto esquema que reduce la cuarta dimensión (espacio-tiempo) a la representación de la tercera, solamente en la ficción de las dos dimensiones. Este límite es inherente a las condiciones características e inconciliables de la fotografía y la arquitectura.

A las condiciones físicas que suponen una traducción parcial de la fisiología de la visión humana, se suman otras de índole conceptual derivadas de una contaminación cultural de la mirada. Así, Italo Zannier en su libro *Architettura e fotografia* escribe:

Fotografiar es una operación cultural, y no técnica, que se aprende con la experiencia intelectual, más que con la práctica, esta es indispensable para adiestrar al ojo a traducir en imagen, con el instrumento disponible, las sensaciones espaciales de la realidad tridimensional. Esta es táctil, olorosa, ruidosa, transitable, pero que se transcribe en un código que constituye una segunda realidad, aquella que es específica de la fotografía (1991: 133).

Es decir que nuestra percepción se ve enriquecida por las formas de mirar que nos aportan las obras maestras de nuestra cultura; por



eso un espectador inmerso en nuestra historia cultural tiene su ojo «cargado» de formas de mirar. Esto nos permite visualizar cualquier arquitectura del pasado de muy distintas maneras a como la contemplaron sus contemporáneos.

Por todo esto, la táctica docente elegida para impartir una materia como es la fotografía de arquitectura durante mis casi veinte años de cursos en la ETSAM, ha sido exponer su historia como método de aprendizaje, en sustitución de una serie de instrucciones técnicas; pues dicha historia puede considerarse la mejor sucesión de lecciones magistrales sobre formas de ver la arquitectura. No obstante, para relatar la historia de la fotografía de arquitectura no he adoptado una estructura meramente cronológica, que es la usada por otros autores<sup>2</sup> sino que la estrategia ha sido desarrollar una historia de las tipologías o subgéneros reconocibles en la práctica de la fotografía de arquitectura; y en cada una de ellas relatar cronológicamente sus tendencias. De esa manera se agrupan unas miradas con características comunes, determinadas por la arquitectura fotografiada y los objetivos que esas imágenes pretenden. Y los tipos o subgéneros propuestos son: la fotografía del patrimonio histórico, la de viaje, la urbana, la de construcción, la de ruinas, la de obras públicas, la de arquitectura industrial, la de arquitectura vernácula, y la de arquitectura moderna.

La fotografía del patrimonio [Fig. 2] ha tenido un doble objetivo; y el primero fue visualizar el tesoro arquitectónico histórico repartido por el territorio nacional, aunándolo en el espacio conceptual de un «catálogo monumental». Pero otro fin más pragmático ha sido el de realizar esas imágenes como base documental para intervenciones de restauración. El fotógrafo Louis-Alphonse Davanne (1824-1912), miembro fundador de la Société Française de Photographie (SFP) y su director de 1876 a 1901, en el boletín de 1875 de esta sociedad, denominó estas fotografías como «vistas administrativas» (1875: 269).

La fotografía de viaje [Fig. 3] reunió la arquitectura exótica de otras culturas, pero en la primera década de existencia de la fotografía, pocos son los viajeros que se aventuraron con el pesado equipo para hacer daguerrotipos. Sin embargo, los fotógrafos viajeros aumentaron a partir de 1851, tras la difusión del calotipo en la versión francesa de Blanquart-Evrard; y con la mejora del papel encerado que inventó Gustave Le Gray, estos fotógrafos fueron aún más numerosos, pues con esta solución el soporte de papel aumentó su transparencia. Cada uno de los territorios e itinerarios tiene una historia tan particular y distintiva como lo es la arquitectura



[Fig. 4] Anónimo.  
*Edificio de la Equitativa*  
(Madrid), ca. 1900  
Colección del autor

Fig. 4

del Próximo y Lejano Oriente, o en Europa el recorrido del Gran Tour o las antigüedades árabes en España. Pero esta fotografía tuvo un colofón en el singular proyecto colectivo de Los archivos del planeta, que tras la comercialización del autocromo en 1907 fue financiado por el filántropo banquero Albert Kahn.

La fotografía urbana [Fig. 4] ha tenido varias formas de manifestarse, y solo la suma de todas ellas daría la descripción completa de una ciudad a través de la fotografía. La primera de ellas fue el panorama, y poco después las vistas aéreas. Pero con el descubrimiento de las emulsiones rápidas o de gran sensibilidad, la fotografía comenzó a describir el carácter de una ciudad a través de sus escenas callejeras y mobiliario urbano, precedentes de la tendencia llamada *street-photography*, que surge a partir de la década de 1970 y llega hasta la actualidad.

La fotografía de edificios en construcción [Fig. 5] fue utilizada como metáfora de la modernidad, y al recoger la arquitectura auxiliar de apeos y andamios se evidencia la geometría que puede explicar los trazados ocultos de relaciones formales. Pero también esta fotografía nos muestra arquitecturas contenidas en el proceso, pues quedaron ocultas en el edificio acabado con pieles de exigencia funcional o protección material. En muchos casos solo la fotografía de construcción ha sabido mostrar la modernidad de unos edificios que al final del siglo XIX no se mostraban seguros de expresarla en su forma definitiva.

La fotografía de ruinas [Fig. 6] ha tenido formalizaciones muy diferentes, sobre el mismo motivo de la arquitectura destruida; y la mirada del fotógrafo es diferente según los cinco orígenes de las ruinas arquitectónicas: el tiempo, las guerras, los desastres naturales, la desidia humana en el mantenimiento o la renovación urbana. Son fotografías que unas veces muestran las ruinas con una evocación romántica, admirando su pasado de gloria; o que demuestran las trágicas consecuencias de la guerra, bien como propaganda o crónica de daños; o las que, por encima del drama de una tragedia humana permiten leer las ruinas como una lección constructiva para analizar las lesiones y prever soluciones; otro grupo hace evidente la denuncia del fotógrafo, mostrando la degradación de la arquitectura por falta de mantenimiento; y por último las que recogen el acto de la demolición mostrando la destrucción del patrimonio por renovación urbana no exenta de la avaricia del especulador.

La fotografía de obras públicas [Fig. 7] habitualmente utiliza recursos de visiones sesgadas o perspectivas centrales para reforzar la grandiosidad de dimensiones, buscando la relación entre el primer término y el último con elementos semejantes. Estas perspectivas



[Fig. 5] Anderson. *Wayne State Community College* (Detroit), 1979  
Colección del autor

[Fig. 6] George Valentine. *Witby Abbey* (Inglaterra), ca. 1860  
Colección del autor



Fig. 6

suelen incluir dentro del marco de la fotografía el punto de fuga, como imagen del infinito, mostrando así que la obra es tan vasta que sus dimensiones se pierden con la vista. También un recurso frecuente es utilizar el contraste de tamaños entre espectadores u operarios entre sí o con las grandes estructuras, dando idea de la magnitud monumental de las formas. Una información complementaria que suelen incluir estas imágenes es la organización del trabajo, pues suelen mostrar grupos de operarios estructurados jerárquicamente o en plena actividad constructiva. Así mismo estas imágenes suelen mostrar la relación entre el paisaje y la geometría de la intervención del ingeniero.

La fotografía industrial [Fig. 8] documenta tanto los escenarios arquitectónicos de la actividad industrial como sus productos y maquinaria; y se utilizó como presentación nacional para las grandes convocatorias de las Exposiciones Mundiales, tras la de 1851 en Londres, donde la industria y las obras públicas pasaron a ser un indicativo del grado de modernización de un país. Mediante estas fotografías, la arquitectura moderna recibió la influencia de las formas funcionales con imágenes anónimas, que documentaban desde los silos de grano americanos a la lógica formal de la máquina. A principios del siglo xx la fotografía industrial, además de esta manifestación documental, generó una dirección creativa como expresión plástica de la modernidad. Las formas rotundas y funcionales de la industria se ajustaban al manifiesto de la nueva fotografía –que nace a mediados de la segunda década del nuevo siglo–, y que sobre una base común tiene diferentes tendencias según los países.

La fotografía de arquitectura vernácula [Fig. 9] surge como demanda documental de la geografía humana en las décadas finales del siglo xix, y valora la arquitectura que surge como una forma de relación natural con el medio, y sin más influencia cultural que la transmitida en el entorno de una comunidad geográfica. Son imágenes que influyeron sobre las ideologías de arquitectos que, con aspiraciones modernas y nacionalistas, pretendieron una convergencia entre el funcionalismo y las raíces edilicias, poniendo en valor una arquitectura autóctona. El nacimiento de esta mirada fotográfica coincide con una arquitectura desorientada entre estilos históricos, y aportó criterios para alumbrar una búsqueda sobre la funcionalidad y sinceridad que fundamentó la arquitectura moderna.

La fotografía de arquitectura moderna [Fig. 10] necesitó nuevas estrategias al enfrentarse al espacio de las vanguardias arquitectónicas del siglo xx, generándose imágenes basadas en la comprensión de los nuevos principios arquitectónicos. Pero al igual que los episodios de la arquitectura del siglo xx se configuraron con manifiestos diferentes,



Fig. 7



Fig. 8

[Fig. 7] Merrill Matthews. *Niagara Fall Area* (Nueva York), 1969  
Colección del autor

[Fig. 8] W. M. Klender. *Chesspecke Bay*, 1951  
Colección del autor





Fig. 9

[Fig. 9] Anónimo. *San Remo* (Italia), ca. 1850  
Colección del autor

[Fig. 10] Roy Edward Scully. *Opera House* (Seattle), 1971  
Colección del autor

la fotografía que los ha difundido también ha ido asumiendo características propias. Las revistas *Architectural Record* y *Architectural Review*, al mismo tiempo que han mostrado los nuevos rumbos de la arquitectura del siglo xx, han sido las dos principales publicaciones encargadas de liderar las nuevas tendencias en la fotografía de la arquitectura moderna.

Como constatación de esta catalogación de la fotografía de arquitectura, que yo había concluido tras ordenar una amplia recopilación de datos, descubrí que estaba ya anticipada en la fotografía del gran pionero e inventor William Henry Fox Talbot (1800-1877). En efecto, Talbot realizó fotografías no solo como comprobaciones de sus experimentaciones técnicas, como lo hicieron Niépce o Daguerre, pues a diferencia de estos, Talbot continuó utilizando su invento del calotipo o negativo sobre papel, para reflexionar sobre el lenguaje del nuevo medio de representación. Una prueba de ello es el elevado número de copias y negativos suyos que se han conservado. Y la primera puesta en valor de este legado la realizó su nieta Matilda Talbot, que en 1934 montó una singular exposición de sus obras en las estancias de la abadía Lacock, el mítico lugar de los primeros experimentos de Talbot. Finalmente hizo donación de este importante archivo, unas dos mil copias originales y negativos, al Science Museum de Londres, y hoy se conservan en la nueva sede conocida como National Media Museum de Bradford.

Precisamente donde Talbot alcanzó mayores hitos fue como un pionero de la fotografía de arquitectura. Así vemos cómo una parte importante de su fotografía es la arquitectura histórica del patrimonio inglés. Algunos de los comentarios con los que Talbot acompañó sus fotografías arquitectónicas en *The Pencil of Nature* (1844-46) proponen la imagen fotográfica como un instrumento de análisis para la restauración de la arquitectura patrimonial, argumentos que fueron defendidos por arquitectos como Violet-le-Duc, Duvan o Lassus. Así en el comentario de la lámina veintidós, titulada «La abadía de Westminster», señala que en ella podemos ver cómo el aire contaminado de la ciudad «destruye el aspecto natural de la piedra. Esta capa negruzca elimina toda armonía de los colores y solo nos deja la grandeza de las formas y proporciones». Igualmente en el comentario de la lámina trece («Athenaeum, Queens College») destaca que «se percibe claramente el deterioro de sus superficies por la acción de la atmósfera». Pero Talbot también fotografió arquitecturas contemporáneas, como el puente colgante de Hungerford, adelantando a la vez la futura fotografía industrial y de obras públicas. También en su conocida obra *Sun Pictures in Scotland* (1845),





Fig. 10

dedicó gran atención a las ruinas que evocan el pasado medieval, con románticas imágenes como la «Abadía de Melrose» en donde las pequeñas lápidas del cementerio de un primer plano contrastan con los grandes juegos de luz de los volúmenes destruídos del fondo. De la misma manera, Talbot se sintió atraído por el proceso constructivo de la arquitectura, como lo muestra su vista del monumento a Nelson en Trafalgar Square de Londres, envuelto por andamios para su construcción, y de nuevo avanza lo que será el relato exclusivo de muchos fotógrafos de arquitectura, que con este tipo de imágenes acogen una metáfora de la modernidad. Pero en contraste con esta mirada al progreso, ya desde sus primeras imágenes en el entorno rural de la abadía Lacock, la aguda percepción de Talbot le hace destacar la belleza modesta de la arquitectura vernácula, con imágenes que van desde el quicio de una puerta rústica a la monumental volumetría de un almiar. Incluso cuando fotografió la iglesia de Lacock, al convertirla en una silueta cuya volumetría la reduce a un juego abstracto de planos, adelantó la mirada de los pictorialistas con la que se inició una fotografía de interpretación sobre la arquitectura moderna. Y por supuesto, como adelantaba en su informe leído en la Royal Society, utiliza la cámara en su viaje europeo para rescatar no solo arquitecturas monumentales, sino también la imagen de ciudades a través de sus bulevares y plazas.

Así pues, utilizando esta sencilla y clara estructura, con capítulos monográficos y autónomos, fui construyendo un libro de inminente publicación sobre la historia de la fotografía de arquitectura, que abarca desde 1839 hasta la aparición de la fotografía digital; pero que se continúa hasta nuestros días con un amplio epílogo realizado por mi hijo Enrique Bordes (desarrollo que presentó en 2003 como trabajo de suficiencia investigadora en la ETSAM).

Si bien ese recorrido por la historia de la fotografía de arquitectura lo relato a través de los principales nombres de pioneros que inauguran las sucesivas maneras de ver, está ilustrado con excelentes imágenes sin atribución que demuestran como tales tendencias fueron seguidas por el resto de profesionales con idénticas estrategias y la misma calidad. Estas imágenes proceden de mi propia colección (a la que también pertenecen las ilustraciones de este texto), que he reunido con el criterio de ejemplificar toda la historia mediante obras accesibles en el mercado. Dicha colección es en sí misma una prueba contundente sobre la tesis de considerar esta historia como una sucesión de «lecciones del bien mirar».

## NOTAS

1. A. Deplechin es un fotógrafo francés del que se conocen pocos datos biográficos, solo que entre los años de 1960 y 1970 fue miembro del Photo-Club de Lille. Sus tempranas composiciones a partir de imágenes de arquitectura lo colocan en un lugar destacado, por anticipar la manipulación de la imagen arquitectónica con el objetivo de crear nuevas arquitecturas insólitas. En un principio los temas de su obra se centraron en composiciones con siluetas humanas y desnudos. A continuación se interesó por estructuras arquitectónicas de construcciones para la pesca en lagunas, y perfiles de grúas con los que realizó composiciones geométricas, así como fotografió reflejos deformados de estas grúas sobre fachadas de vidrio espejo. Después aplicó deformaciones y simetrías especulares al desnudo y sobre texturas naturales, obteniendo imágenes fantásticas y psicodélicas; y desde 1965, este procedimiento lo utilizó con edificios, consiguiendo creaciones que no tienen parangón hasta varias décadas posteriores.

2. Al comenzar la docencia sobre esta materia, las publicaciones sobre la historia de la fotografía de arquitectura eran realmente escasas, y las pocas que existían eran muy escuetas, como la del fotógrafo Richard Pare (1982) con solo un breve texto de introducción y unas notas biográficas, pero con una lujosa recopilación de imágenes procedentes de la colección del Centro de Arquitectura de Canadá. También la obra de Robinson & Herschman (1987), aportó excelentes imágenes con solo 45 páginas de texto dividido en cuatro períodos cronológicos. Otras historias que habían sido publicadas hasta ese momento se ceñían geográficamente, como la de Bramsen (1957) que reduce su relato a los países nórdicos, o la de Venetië (1989) acotada a los Países Bajos, o la de Maffioli (1996) sobre Italia. Así mismo otras aportaciones eran muy básicas y reiterativas como las de Dehier, Walter y Wozni (1984), Sobieszek (1986) y Mondenard, Genty y Cogeval (1994). Sin embargo, en la última década las historias generales sobre fotografía de arquitectura han tenido como aportaciones significativas las de Elwall (2004) y Fanelli (2009). La obra del fallecido Robert Elwall, también pone su acento sobre la excelente documentación gráfica comentada, y que procede de los archivos del Real Instituto de Arquitectos Británicos, RIBA (institución en la

que el autor fue conservador), sin embargo, el texto se reduce a 52 páginas en donde expone esta historia dividida en seis períodos cronológicos. No obstante, en la de Fanelli la aportación gráfica es de mera referencia, mientras el texto es más importante y aporta gran acumulación de datos, pero con un índice confuso que hace difícil la lectura. Otras aportaciones recientes a parcelas geográficas de esta historia, como el caso de la fotografía de arquitectura en España y realizado por Alonso Martínez (2002) se reduce al siglo XIX. Incluso publicaciones muy recientes, como el catálogo de la exposición del Museo Getty (Baldwin, 2013), posee solamente una brevísima introducción, muy genérica, de cinco páginas y una aportación iconográfica a partir de la colección institucional. Igualmente, la obra editada por Nerdinger (2011), director del Architekturmuseums der TU München, tras su breve introducción presenta una selección de imágenes de la colección del Museo. Incluso catálogos como el publicado con motivo de la exposición en el Museo Wintertur (2013) de Múnich, se anuncian con un título equívoco que parece contener una historia global, siendo en realidad una reunión de ensayos críticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MARTÍNEZ, FRANCISCO. *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona, Curbet Edicions, 2002.
- Architectural Record*, n.º 20 (Octubre de 1904), p. 203.
- BALDWIN, GORDON. *Architecture in Photographs*. Los Ángeles, Getty Publications, 2013.
- Boletín de la Société Française de Photographie* (1875), p. 269.
- BRAMSEN, HENRIK; BRONS, MARIANNE Y OCHSNER, BJÖRN. *Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries*. Copenhagen, Thaning & Appel, 1957.
- ELWALL, ROBERT. *Photography Takes Command. The Camera and British Architecture 1890-1939*. Londres, RIBA Heinz Gallery, 1994.
- ELWALL, ROBERT. *Building with Light. The International History of Architectural Photography*. Londres, Merrell Publishers, 2004.
- FANELLI, GIOVANNI. *Storia della fotografia di architettura*. Roma-Bari, Laterza, 2009.
- FOX TALBOT, WILLIAM HENRY. *Sun Pictures in Scotland*. Londres, s. n., 1845.
- FOX TALBOT, WILLIAM HENRY. *The Pencil of Nature*. Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844-46; Nueva York, Da Capo Press, 1969.
- GOMBRICH, ERNST HANS. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford, Cornell-Phaidon Books, Cornell University Press, 1982.
- Images et Imaginaires d'Architecture*. Catálogo de Exposición. París, Centre Georges Pompidou, 1984.
- MAFFIOLI, MONICA. *Il bel vedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*. Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.
- MONDENARD, ANNE DE; GENTY, GILLES Y COGEVAL, GUY. *Photographier l'architecture, 1851-1920. Collection du Musée des Monuments Français*. París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994.
- NERDINGER, WINFRIED (ed.). *Fotografie für Architekten: Die Fotosammlung des Architekturmuseums der TU München*. München, Walther König, 2011.
- NILSEN, MICHELINE (ed.). *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*. Farnham, Ashgate, 2011.
- PARE, RICHARD (ed.). *Photography and Architecture: 1839-1939*. Catálogo de exposición. Montreal, Centre Canadien d'Architecture; Nueva York, Callaway Editions, 1982.
- ROBINSON, CERVIN Y HERSCHMAN, JOEL. *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*. New York, MIT Press, 1987.
- ROGERS, ERNESTO NATHAN. «Architettura e fotografia», *Casabella-Continuità*, n.º 205 (abril-mayo de 1955).
- SOBIESZEK, ROBERT A. "This Edifice is Colossal": *19th century Architectural Photography*. Nueva York, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1986.
- SONTAG, SUSAN. *On photography*. Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- TAYLOR, ROGER. *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865*. Ottawa, National Gallery of Canada, 2002.
- VENETIË, ROBERT VAN Y ZONDERVAN, ANNET. *Geschiedenis van de Nederlandse architectuurfotografie*. Rotterdam, 010, 1989.
- ZANNIER, ITALO. *Architettura e fotografia*. Roma-Bari, Laterza, 1991.







2724. Tromsø Amt. Lager ved Tromsø.

Axel Lindahl.

Fig. 1

# LAS CABAÑAS SAMI Y LA ETIQUETA DEL TURISTA: TRES FOTOGRAFÍAS EN UN ÁLBUM DE VIAJES<sup>1</sup>

MICHELINE NILSEN

Profesora de Historia del Arte  
Universidad de Indiana South Bend

**E**l historiador británico de fotografía arquitectónica Robert Elwall (1953-2012) describió los géneros de la arquitectura y el paisaje como los «parias eternos de la fotografía» (Elwall, 2007: 9). Elwall, que nunca perdía de vista el ángulo arquitectónico en su obra, aportó a las fotografías y los fotógrafos de los entornos construidos un contexto histórico, técnico y cultural sin precedentes. Combinó sus publicaciones, que se expandieron entre 1983 y su temprana muerte en 2012, con la elaboración de la mayor colección de fotografía arquitectónica del mundo (con 1,5 millones de piezas) para el Royal Institute of British Architects<sup>2</sup>. Cuando murió era director adjunto de la Biblioteca Arquitectónica Británica del RIBA, donde trabajaba desde 1976. Durante su carrera, la fotografía arquitectónica, que se había convertido en el medio preferido por los arquitectos para promover y publicitar su obra desde la década de 1930, se transformó en un objeto de estudio.

Como señaló Richard Harris, el desarrollo de un mercado artístico y estudios universitarios para la fotografía en la década de 1970 provocó una nueva vitalidad en el registro fotográfico de los entornos construidos, cuyos inicios se fechan por convención en 1839 (Harris, 2006). A partir de los años ochenta, la adquisición de grandes colecciones fotográficas por parte de museos, la publicación monográfica de esas colecciones y el desarrollo de herramientas académicas para investigar la historia de la fotografía impulsó la profundización y el enriquecimiento de los estudios centrados en la fotografía arquitectónica (*Ibidem*).

## Pág. 120

[Fig. 1] Axel Theodor Lindahl. *Lapones cerca de Tromsø, Noruega* [2724 *Lapper ved Tromsø*], ca. 1885, Notre Dame, Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Colección Janos Scholz, 1982. 01 1.024. E3

Varios artistas y estudiosos articularon este proceso de profundización y enriquecimiento. El fotógrafo y crítico Eric De Maré describió tres tipos de fotografía arquitectónica: el «registro» o «estudio» que pretende documentar con precisión; la «ilustración» que aporta un «registro satisfactorio» pero también quiere «producir placer»; y la «fotografía» o «diseño arquitectónico», que no pretende aportar un registro y que intenta crear una obra de arte (Maré, 1961: 7; citado por Elwall en Turner, 2012). Las categorías de De Maré se aplican sobre todo al artefacto fotográfico y su uso en la práctica y publicaciones arquitectónicas. En un ensayo titulado «The Archival Garden», la geógrafa Joan Schwartz recomienda dejar de ver las fotografías como nombres y empezar a tratarlas como verbos transitivos que «hacen cosas» (Schwartz, 2011: 105). Fiel a su promesa de permanecer atenta a las potencialidades polivalentes de las fotografías al procesarlas para colecciones de archivo, que califica de «logocéntricas», Schwartz describe las fotografías como:

[E]l residuo visual de los actos de comunicación, formado por el equipamiento y los procesos de la fabricación de imagen, y por las asunciones y el conocimiento, los valores y las creencias, de la sociedad en que se crearon originalmente y en la que más tarde circularon y se vieron (*Ibidem*: 70-71).

Elabora cinco principios para el análisis multifuncional:

(1) [E]l contexto en los archivos se extiende más allá de los principios de simple procedencia y orden original; (2) las fotografías ‘funcionan’; (3) tiene una importancia crucial entender el contexto funcional de la creación y el universo documental de las fotografías, ..., con la mayor profundidad posible antes de que se puedan realizar acciones inteligentes...; (4) ... es central para ello el compromiso con la investigación..., no como lujo sino como necesidad; y (5) un mayor énfasis en la ‘función’ y la ‘funcionalidad’ de la financiación, creación, orígenes tecnológicos, usos múltiples, recepciones y distribuciones de las fotografías puede arrojar luz sobre su naturaleza y papel como registros, en lugar de centrarnos sobre todo en el tema o la fama de su creador/fotógrafo» (*Ibidem*: 73).

### MEMORIA EN TRES IMÁGENES

Como los fotógrafos españoles, los noruegos trazaron su rumbo fotográfico en un país periférico con respecto a los comienzos del medio de la mano de Daguerre y Talbot. Tres fotografías que incluyen una cabaña ~~sami~~ de turba de Noruega en los últimos dos decenios del siglo XIX invitan a realizar el tipo de análisis polivalente que recomen-

daba Schwartz. La primera fotografía [Fig. 1] muestra una cabaña sami y dos parejas de etnia sami con seis niños. La segunda [Fig. 2] presenta un rebaño de renos cerca de una cabaña sami, rodeados por un grupo que incluye a sami y turistas. La tercera [Fig. 3] muestra a un grupo de veinticinco turistas adultos y ocho niños delante y sobre una cabaña, enmarcando a dos sami, un hombre y un niño pequeño, en primer plano. Las primeras dos fotografías, que llevan títulos y números de serie 2724 y 2727, aparecen etiquetadas como obra de Axel Lindahl (1841-1906), un sueco que trabajaba en Noruega. La tercera fotografía, algo más grande, no contiene información que permita identificarla. Todas estas fotografías incluyen el rasgo arquitectónico autóctono de la cabaña sami. El uso del mismo medio (copia a la albúmina) y la presencia de figuras ajenas a los sami en torno a una cabaña de turba en el plano medio a la derecha [Fig. 2] podrían sugerir una conexión entre las dos fotografías de Lindahl y la tercera. Una cuarta fotografía [Fig. 4], que lleva el número 1200, presenta un pueblo sami cerca de Tromsø<sup>3</sup>. Esta versión no está atribuida a Lindahl, pero copias idénticas publicadas en otros lugares con el mismo número sí (Ruitenbergh, 2009: 229).

Esas cuatro fotografías, acompañadas de dieciocho paisajes noruegos<sup>4</sup>, fueron recogidas en un álbum del Snite Museum de la Universidad de Notre Dame<sup>5</sup>. Una encuadernación en cuero negro une dos cubiertas de tela azul y páginas en las que se han pegado 78 fotografías. La información de contacto de un comerciante en el álbum desalienta la conjetura de que perteneciera a o fuera compilado por Clarence Dinsmore, un ávido viajero y pariente de Janos Scholz que donó su gran colección fotográfica, incluyendo este álbum, al Snite Museum (Nilsen, 2011: 6-10). Esta descripción dice:

N.º 37

Interesante álbum que contiene 78 fotografías montadas con once de Sydney o la bahía de Sydney y una serie de cuatro que muestra cómo se levanta el barco de la Royal Mail *Austral*, por C. Bayliss de Sydney, folio, reencuadernado en tela pero con manchas de encuadernación anterior (roja) que afectan a dos fotografías de la primera página y marcos al final, algo de moho en otros marcos, alrededor de 1880, también antes. 75 libras.

Contiene varias vistas del Suez Canal y Port Said, pirámides (la mayoría firmadas por Langahi) o del *Austral* de H. Arnoux y otra sin firmar que muestra la estación de Port Said con tren y una locomotora. También hay varias escenas italianas, incluida una tienda de pasta a pie de calle. Las copias australianas incluyen una atractiva vista

del Circular Quay con un barco de vapor al fondo (probablemente *Austral*, el barco del Royal Mail), todo enmarcado por los muelles y la estupenda proa del barco *Cairnbulg*. A eso le siguen veinte fotografías de Laponia y la costa de Noruega, donde hay imágenes de lapones. La mayoría las firman Alex Lindahl o K. Knudsen, Bergen.

De hecho, Janos Scholz adquirió varios álbumes a tratantes como Daniel Wolf o Alain Paviot, y aplicó sus conocimientos a los contenidos. Lo prueba una nota manuscrita insertada en el álbum que dice: «Hay algunas fotografías muy buenas en este álbum: Egipto, retrato, Noruega, buenas cosas de Lindahl. Las fechas van de mediados de la década de 1860 a 1875, solo algunas de la década de 1880. ¡Cuidado!». Que el álbum fuera comprado, no hallado en el patrimonio de la familia Dinsmore en el Hudson, corta un posible vínculo hacia la identidad de los viajeros de la fotografía de grupo.

Sin conexión con sujetos identificables, las fotografías se pueden clasificar como registros etnográficos, de cultura material y arquitectónicos, así como el tipo de recuerdo que un viajero a la zona de Troms podría llevarse a casa tras un viaje más allá del Círculo Polar Ártico. En la época en que se hicieron esas fotografías, en torno a 1885, Noruega, tras cuatrocientos años de dominación danesa, estaba unida a Suecia en una «unión personal» bajo el rey de Suecia y no sería independiente hasta 1905. En un clima de concienciación nacionalista, que incluía el desarrollo de dialectos indígenas para formar un idioma oficial, varias figuras públicas noruegas desempeñaron un papel significativo. Entre ellas estaban el clérigo, antropólogo y etnólogo Eilert Sundt (1817-1875), el pintor Johan Christian Dahl (1788-1857) y el fotógrafo Knud Knudsen (1832-1915).

De orígenes modestos, Eilert Sundt estudió para ser pastor y obtuvo las cualificaciones para ejercer como docente en la universidad, pero en vez de dedicarse a esa tarea consiguió fondos del gobierno para hacer trabajo de campo, inicialmente sobre los gitanos de Noruega. Los detallados estudios antropológicos y etnográficos que realizó entre 1850 y 1869 produjeron una documentación sociohistórica única de las condiciones económicas y culturales del campesinado noruego<sup>6</sup>. A Sundt lo impulsaban un intenso patriotismo, una aguda conciencia de las difíciles condiciones que imponía la geografía y el amor por la gente común y sus costumbres. Sus obras, más de treinta libros, informes y artículos publicados entre 1850 y 1873, siguen siendo la piedra angular de los estudios noruegos y constituyen un documento extraordinariamente detallado de la cultura noruega.

A J. C. Dahl, vinculado al movimiento romántico y a pintores alemanes como Caspar David Friedrich, se le atribuye la paterni-





Fig. 2

dad de la pintura paisajística noruega. Animó a los artistas noruegos a representar su paisaje autóctono, al que su carrera aportó tanto validación como impacto internacional (Meyer, 1989: 22).

Knud Knudsen estuvo activo entre 1864 y 1890, y siguió trabajando en la tradición paisajística que había iniciado Dahl, pero en el nuevo medio de la fotografía (*Ibidem*: 21). La fotografía de paisaje empezó en Noruega en torno a 1860, con la llegada de placas de vidrio de mayor calidad y un aumento del número de turistas que acudían a explorar la belleza natural del país. En esa época estaban en activo fotógrafos como Amund Larsen Gulden (1823-

[Fig. 2] Axel Theodor Lindahl. *Renos cerca de Tromsø, Noruega* [2727 *Rensdyr ved Tromsø*], ca. 1885  
Notre Dame, Snite Museum of Art, Universidad de Notre Dame, Colección Janos Scholz, 1982.011.024.F3



Fig. 3

[Fig. 3] Atribuido a Axel Theodor Lindahl. *Grupo de viajeros, Noruega*, ca. 1885  
Notre Dame, Snite Museum of Art, Universidad de Notre Dame, Colección Janos Scholz, 1982.011.024.Z3

1901), Marcus Selmer (1818-1900), Per Adolf Thorén (1830-1909) y el sueco Axel Lindahl, y fotógrafos británicos como Henry Rosling (1828-1911), William Dobson Valentine (1844-1907) y George Washington Wilson (1823-1893). Knudsen, que probablemente aprendió el oficio de Marcus Selmer, montó su propio estudio en Bergen en 1864. Como Sundt menos de una generación antes, Knudsen fue el primero en asumir una campaña fotográfica sistemática de paisajes de todo el país, y de asentamientos desde Kristiansand a Cabo Norte. Las doce mil imágenes<sup>7</sup> resultantes





Fig. 4

de su actividad revelan su notable habilidad y su sensibilidad hacia el patrimonio natural y construido, y aportan un rico corpus visual de la tradición autóctona, tal como había sobrevivido en la segunda mitad del siglo XIX.

En este contexto de elaboración de un inventario nacionalista, los habitantes nómadas de Laponia, los lapones o sami (como se denominan en su lengua) (Jones, 1982: 5)<sup>8</sup> fueron documentados en proyectos fotográficos. Marcus Selmer fue el primero en fotografiar a los sami en 1855 y en 1870 viajó a Nordland, de donde llevó

[Fig. 4] Axel Theodor Lindahl. *Sami posando cerca de un bote nórdico en Lyngseidet, Lyngen, al norte de Troms* [1200 Tromsø Amt, Sjølapper i Lyngseidet], 1892  
Notre Dame, Snite Museum of Art, Universidad de Notre Dame, Colección de Janos Scholz, 1982.011.024.H3

retratos de los sami, algunos coloreados a mano, para que los consumieran urbanos viajeros de salón (Friedman, 1982: 52 y 48). La fotógrafa aficionada Lotten von Düben (1828-1915) viajó a Laponia en 1868 y publicó algunas de sus fotografías en 1873 (Lundström, 2005; Düben, 1873). Claus Knudsen hizo tarjetas de visita como representante de los sami en la zona de Tromsø antes de 1865 (Friedman, 1982: 52). En la década de 1870, Knud Knudsen añadió fotografías de sami en Finnmark y Troms a su catálogo y fue un pionero de la típica fotografía para turistas que muestra a un grupo sami alineado ante una cabaña de turba, con o sin renos (*Ídem*). Dos fotógrafos aficionados –el danés Sophus Tromholt (1851-1896) en las décadas de 1870 y 1880 y la noruega Ellisif Wessel (de soltera Müller; 1866-1949), después de instalarse con su marido, médico de profesión, en el municipio de Sør-Varanger, cerca de la frontera rusa, en 1886– realizaron registros etnográficos basados en el contacto íntimo con las comunidades sami (*Ibidem*: 48 y 53-55). En el siglo xx, fotógrafos como Nils Thomasson (1880-1975) y Marja Vuorelainen (1911-1990), o la pareja francesa formada por Anne y Jacques Artaud, documentaron la cultura sami mientras vivían entre ellos (Lundström, 1956). Más recientemente, el fotógrafo finlandés Jorma Puranen (1951-) ideó un evocador y emocionante retrato de la cultura sami, poblando sus fotografías de paisaje contemporáneo con registros etnográficos de los sami que había tomado el fotógrafo G. Roche en 1884 para la expedición del príncipe Roland Bonaparte (1858-1924) que pretendía documentar las características étnicas de los sami en Noruega<sup>9</sup>.

Una investigación detallada de la cultura sami supera el alcance de este ensayo, pero un breve bosquejo puede resultar útil. Los sami, que emergieron como grupo étnico con características diferenciadas en la Edad de Hierro, hace unos dos mil años, hablan una lengua indoeuropea que pertenece al grupo ugrofinés (Wickler, 2010: 349). Vivían en los trescientos o cuatrocientos mil kilómetros cuadrados más septentrionales de los territorios europeos a ambos lados del Círculo Polar Ártico, que se extendían por encima de las fronteras nacionales de Noruega, Suecia, Finlandia y Rusia y en la actualidad se conocen como área Sápmi. Se adaptaban a los rigores del clima ártico, llevaban una indumentaria distintiva y colorida y construían objetos característicos. Aunque algunos de ellos se habían instalado en las costas y subsistían a base de productos del mar o los lagos, y otros practicaban la agricultura a pequeña escala y la recolección de frutos, la sabiduría tradicional los ha asociado sobre todo con los grandes rebaños de renos que vagaban en los páramos nevados del ártico.

Hasta comienzos del siglo xx, las moradas autóctonas de los sami se podían dividir en cuatro tipos, según la forma de construcción: tiendas portátiles, tiendas permanentes, cabañas de turba o de hierba, y edificios de madera (Kulonen, Seurujärvi-Kari y Pulkkinen, 2005: 78-81). Las cabañas sami que aparecen en las tres fotografías del álbum del Snite Museum se construyeron para utilizarse en un momento específico de los anuales ciclos seminómadas del pastoreo de renos. Casas de invierno de variable calidad han sustituido a las tiendas, para dar refugio cerca de donde pasaban el invierno. Las tiendas se siguen usando durante la migración entre los asentamientos permanentes de invierno y los pastos entre otoño y primavera. Al comienzo de la temporada de primavera –cuando los renos tienen crías–, se separa a los machos y a las hembras. Ambos se alimentan de la vegetación de verano y se reservan los mejores pastos para las hembras que crían. Los machos y las hembras se reúnen en invierno para que se apareen, de cara a la próxima temporada de cría. Durante ese periodo de comida de verano las cabañas de turba aportaban la estructura nuclear para un campamento estacional.

Como residencia casi permanente entre primavera y otoño, las cabañas de turba tenían una configuración algo distinta en el norte y en el sur. En ambas áreas, un armazón de madera de troncos partidos que cubría las paredes interiores se usaba como estructura para una cubierta de turba. Los postes de la cabaña del sur eran largos, lo que daba lugar a una forma cónica similar a la de una tienda, mientras que en el norte se cortaban más, y la forma era más abovedada (Vorren y Manker, 1962: 46-47). La cabaña era rectangular, con un armazón hecho de cuatro postes en las esquinas, de un metro de alto y unidos por vigas. Los postes o muros interiores se cubrían con una capa de corteza de abedul, bajo tierra superpuesta que también cubría el tejado. Normalmente la cubierta de turba se mantenía en su lugar con unos pocos troncos más gruesos o con piedras. La cabaña, que se usaba como refugio para humanos y animales, medía entre seis y diez metros por cinco. Tenía un agujero para la salida del humo en el centro, encima del espacio para encender el fuego, rectangular y hecho con piedras.

La cabaña de las fotografías del Snite Museum tiene la configuración septentrional, muestra el marco de madera de la puerta, las capas de turba, y los troncos para mantener la turba en el exterior [Figs. 1 y 2]. En la fotografía de grupo [Fig. 3], la forma de la cabaña está parcialmente enmascarada por los viajeros, pero parece más cónica que en las otras dos, lo que sugiere un emplazamiento distinto. A juzgar por la vegetación del suelo, la falta de nieve y la ropa fresca de los sami y los visitantes, esta cabaña aportaba refu-

gio para cuando se pastoreaba en verano, un periodo en el que los itinerarios de los turistas podían pasar por las zonas de pasto del verano de los sami.

Como se ha señalado antes, Knud Knudsen había acuñado el tópico de «la fotografía del grupo sami delante de una cabaña» como pieza de colección para los turistas. Del mismo modo que la fotografía que hizo Lindahl de la cabaña de turba [Fig. 1] carecía de los acostumbrados renos, la omisión se corrige en la fotografía del rebaño con la cabaña en la derecha [Fig. 2], pero en este caso con turistas vestidos con indumentaria convencional que se mezclan con los sami en torno a la estructura. Lo que sabemos de la cuarta fotografía de los sami de la costa [Fig. 4] nos anima a cuestionar la fiabilidad de esos documentos. Esta fotografía «ilusionista realista», adquirida a Lindahl por Anders Beers Wilse (1865-1949) para su distribución comercial, presenta frente a un fondo real de la costa noruega, un barco de Nordland y un almacén para colgar pescado, a un grupo de pastores de renos de Karesuando, en el interior, que estaban a mano para posar, en vez de los auténticos sami que vivían en la costa (Wickler, 2010: 354).

La tercera fotografía del estilo de «Hemos estado allí» [Fig. 3] incluye a un sami con un niño en primer plano, pero muestra a los turistas en posición dominante sobre la cabaña, en cierto modo, borrándola al alinearse delante de ella, y subidos o incluso elegantemente reclinados sobre ella. Este tratamiento de la morada de los sami no es muy respetuoso y sugiere que la selección y muestra de las fotografías del álbum formaban parte de una mentalidad que iba más allá de la recopilación benigna de recuerdos y reflejaba una cultura de apropiación de productos para el consumo de los turistas. Las fotografías de los sami y los visitantes de sus residencias de verano eran un producto convenientemente pintoresco y fácil de vender, que aportaba combustible a la insaciable curiosidad del público del siglo XIX, preocupado por explorar, convertir y colonizar el mundo. La captura fotográfica de los sami iba en paralelo con una apropiación gradual de la naturaleza que les daba su forma de vida. Desde que se hicieron esas fotografías, se ha estudiado mucho a los sami y películas que los presentan como los últimos «otros» supervivientes en el norte los han hecho populares. Sin embargo, la presencia ubicua de la cultura sami, mezclada con la civilización nórdica dominante, se ha marginado en el estudio de las pruebas arqueológicas y en la investigación erudita (*Ibidem*: 349-59).

En el contexto más amplio de la subsistencia de los sami, basada en el agua y en la tierra, la fotografía del grupo de turistas del Snite



Museum parece predecir de forma inquietante el impacto sobre la cultura y la vida de los sami de la creciente exposición al turismo y al desarrollo de los territorios que, como los nativos americanos, los sami utilizaban sin conquistar. A lo largo del siglo xx los sami tendrían que lidiar con la desconsideración hacia su identidad étnica, impulsada por esfuerzos encaminados a la asimilación que durante varios decenios desalentaron o prohibieron el uso y la enseñanza de su idioma (Jones, 1982: 12)<sup>10</sup>. Las presas construidas en los ríos para producir energía hidroeléctrica han reducido los pastos y la pesca disponibles. Las carreteras y el tráfico perturbaron a los rebaños, y la tala de árboles les privó de comida en invierno. Otras formas de desarrollo para el turismo u otros tipos de explotación han erosionado los territorios sami y su autonomía. Y, aunque la introducción de la motonieve —que necesita petróleo— ha mitigado algunas de las dificultades que planteaba seguir las migraciones de los rebaños, también ha causado un realineamiento de prioridades económicas en los hogares de los sami. Esos cambios han hecho que los sami se organicen para acometer acciones políticas y reales, así como para promover su patrimonio étnico. Más recientemente, las preocupaciones ecológicas sobre el calentamiento climático y la fragilidad ambiental subrayan el conflicto entre el desarrollo, con los beneficios que promete, y la continuación o adaptación de una forma de vida sostenible y centenaria: una forma de vida de la que las fotografías serán el último testigo superviviente.

## NOTAS

1. Nota de los comisarios: «La información que las fotografías de arquitectura pueden ofrecernos van más allá de una lectura documental. Su detenido estudio y análisis puede ayudarnos a dilucidar no solo cuestiones de índole técnica o biográfica sobre artífices o patrocinadores. Imágenes que en la mayoría de casos han sido consideradas como un mero producto turístico o de souvenir, e incluso actos de propaganda cultural, pueden decirnos mucho más no solo sobre la arquitectura nacional, también sobre modos de vida, cambios culturales o consideraciones sociológicas, de los que la fotografía ha sido fiel testigo. Este texto pretende ser un ejemplo de análisis metodológico de las muchas posibilidades de una imagen aparentemente producida con destino a ser un recuerdo turístico y comercial centrado en la arquitectura vernacular».

2. La colección, que empezó en 1850 con fotografías de la Gran Exposición de 1851, contenía 650.000 imágenes en 1999 y creció de manera exponencial en la década siguiente (Elwall, 2000: 7).

3. Tromsø Amt, Sjolapper i Lyngseidet.

4. Seis etiquetadas como obra de Lindahl, tres atribuidas a Knud Knudsen.

5. Álbum con número de acceso 1982.011.024.A-Z3.

6. Debería también tenerse en cuenta que, como el clero recogía estadísticas vitales, los países escandinavos tienen los registros de población más antiguos y completos.

7. Meyer indica solo nueve mil antes de 1898 (*Ibidem*: 36).

8. Los sami consideran peyorativos los nombres de lapón o laplander. El término lapón viene del finés y fue adoptado en Suecia. En Noruega se les llamaba finns, de ahí el nombre del condado de Finnmark.

9. Las fotografías están en la colección del Musée de l'Homme de París. Algunas se publicaron en Escard, 1886 y en Puranen y Edwards, 1999: 11.

10. Ahora estos esfuerzos han cesado.

## BIBLIOGRAFÍA

- DÜBEN, Gustaf Vilhelm Johan von. *Om Lappland och Lapparne, företredesvis de svenske*. Estocolmo, P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1873.
- ELWALL, Robert. *Building a Better Tomorrow: Architecture of the 1950s*. Londres, John Wiley & Sons, 2000.
- ELWALL, Robert. *Building with Light: The International History of Architectural Photography*. Londres, Merrell, 2004.
- ELWALL, Robert. *Evocations of Place: The Photography of Edwin Smith*. Londres, Merrell, 2007.
- ESCARD, François. *Le Prince Roland Bonaparte en Laponie: Episodes et Tableaux*. París, G. Chamerot, 1886.
- FRIEDMAN, Martin. *The Frozen Image: Scandinavian Photography*. Minneapolis, Walker Art Center, 1982.
- HARRIS, David. «Architectural Photography», en Robin Lenman y Angela Nicholson (eds.), *The Oxford Companion to the Photograph*. Nueva York, Oxford University Press, 2006.
- JONES, Mervyn. *The Sami of Lapland*. Londres, Minority Rights Group LTD, 1982.
- KULONEN, Ulla-Maija; SEURUJÄRVI-KARI, Irja y PULKKINEN, Risto (eds.). *The Saami: a Cultural Encyclopedia*. Vammala, Vammalan kirjapaino Oy, 2005.
- LUNDSTRÖM, Jan-Erik. «Scandinavia», en Jacques Arthaud, *Derniers Nomades Du Grand Nord*. París, Arthaud, 1956.
- LUNDSTRÖM, Jan-Erik. «Scandinavia», en Robin Lenman y Angela Nicholson (eds.), *The Oxford Companion to the Photograph*. Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- MARÉ, Eric De. «Photography and Architecture». Londres, The Architectural Press, 1961; en Judith Turner, *Seeing Ambiguity: Photographs of Architecture*. Stuttgart, Axel Menges, 2012.
- MEYER, Robert. *Den Glemte Tradisjonen*. Oslo, Oslo Kunstforening, 1989.
- NILSEN, Micheline. *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*. Farnham, Ashgate, 2011.
- PURANEN, Jorman y EDWARDS, Elizabeth. *Imaginary Homecoming*. Oulu, Pohjoinen, 1999.
- RUITENBERG, Liesbeth. «The Gentlemen's Voyage 1889», *The Rijksmuseum Bulletin*, 57/3, (2009), p. 229.
- SCHWARTZ, Joan M. «The Archival Garden: Photographic Plantings, Interpretive Choices, and Alternative Narratives», en Terry Cook (ed.), *Controlling the Past: Documenting Society and Institutions. Essays in Honor of Helen Willa Samuels*. Chicago, Society of American Archivists, 2011, pp. 69-110.
- VORREN, Ornuluv y MANKER, Ernst. *Lapp Life and Customs: A Survey*. Londres, Oxford University Press, 1962, pp. 46-47.
- WICKLER, Stephen. «Visualizing Sami Waterscapes in Northern Norway from an Archaeological Perspective», en Christer Westerdahl (ed.), *A Circumpolar Reappraisal: The Legacy of Gutorm Gjessing (1906-1979)*. Oxford, Archaeopress, 2010.



Jean Laurent y Minier  
*El Escorial, vista del Monasterio desde la presa, 1857-63*  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/2/37  
[cat. 104, p. 192]





# CATÁLOGO

Textos de **DELFIN RODRÍGUEZ RUIZ** y  
**HELENA PÉREZ GALLARDO**







## EL ARTIFICIO DE LA REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

**L**a historia de la representación de la arquitectura, fuera para proyectarla y construirla, o para dejar testimonio y memoria de lo construido, incluso de sus ruinas, es una de las más apasionantes de la historia de la cultura. Dibujos, maquetas, pinturas, estampas y fotografías han conseguido fijar la memoria de edificios realizados, desmoronados por el paso del tiempo, soñados, imaginarios y utópicos, literarios y proyectados o en proceso de construcción. Se trataba siempre no de la materialidad misma de lo real, sino de representaciones figurativas de la realidad, imágenes de lo construido y de sus espacios, tanto interiores como urbanos, vistas panorámicas y detalles de los edificios, así como caprichos visuales y teóricos.

Metáforas de lo real, de la experiencia irreproducible del habitar, del caminar o del contemplar y evocar, las representaciones de la arquitectura han servido para construir la memoria de lugares, edificios, paisajes y espacios urbanos, pero también para proyectarla y reconstruirla, para estudiarla y reproducirla, con fines de ejemplaridad y propaganda, científicos y artísticos. Simulacros y artificios, las representaciones de la arquitectura, sus espacios y entornos urbanos o naturales, en medio de paisajes y territorios, fueron construyéndose desde antiguo al ritmo de consideraciones y reflexiones técnicas y científicas, propias de la disciplina de los arquitectos y de los pintores, pero también de científicos y magos, de artesanos y prodigiosos técnicos, de los del vidrio a los carpinteros y especialistas en la cultura de la transformación de los materiales, singulares y apreciados constructores de artefactos y de imágenes.

Se trata de un doble carácter, al menos doble, que afecta tanto a la historia de la representación visual de la arquitectura, como a la historia de la construcción de artificios científicos y técnicos para conseguir la reproducción de imágenes arquitectónicas y urbanas lo más verosímiles posible. Si las primeras representaciones gráficas y figurativas de la arquitectura tuvieron que ver con el dibujo y con la pintura, así como con maquetas y arquitecturas epigráficas, dibujadas en piedra, incluso a escala real, lo cierto es que el primero recibió ya una codificación en el tratado de Vitruvio, que contemplaba tanto la representación ortogonal en planta, alzado y sección, como las vistas escenográficas y en perspectiva.

Esos sistemas de representación recibieron una formulación decisiva y apasionante, tanto para la historia de la arquitectura y de la pintura, como para la de la ciencia y la cultura, durante el Renacimiento, de Alberti a Durero, de Piero della Francesca a Luca Pacioli, de Bramante a Rafael y Sangallo, Peruzzi o Serlio, divulgador afortunadísimo de esos procedimientos, de la proyección ortogonal a la perspectiva. Se trata de sistemas de representación que, como convenciones retóricas, han pervivido hasta nuestros días. Palabras de un texto que sigue escribiéndose y cuya capacidad documental y creativa, fantástica o virtual, ha continuado siendo eficaz en la edad de la fotografía y sus secuelas visuales en el mundo contemporáneo.

Es más, si los dibujos en proyección ortogonal (planta, alzado y sección), con sombras y luces regladas, o sintetizados en uno único que, como en transparencia, era capaz de representar la planta, la profundidad, la fachada y la sección, pudieron servir, por su control métrico, para

proyectar la arquitectura y para reconstruir la del pasado a partir de algunas ruinas, los realizados en perspectiva fueron decisivos no solo para representar el mundo e interpretarlo, sino para seducir a los espectadores y mecenas de las obras, como instrumentos de propaganda de ciudades y príncipes, medios para controlar y entender el territorio, ya fuera con intenciones militares, cartográficas, económicas o científicas y culturales. Es decir, una manera de medir el mundo, aunque fuera metafóricamente y en función de figuraciones y representaciones arquitectónicas. De esta forma, la perspectiva, ciencia que recibió aportaciones decisivas durante la Edad Moderna, mediante tratados, pinturas y artificios científicos y técnicos, sirvió para proyectar el mundo y para representarlo, para transformarlo y explicarlo, soñando incluso espacios ideales, casi visionarios. Así, las representaciones en proyección perspectiva gozaron del complejo privilegio de la duda y de la ciencia, de la certidumbre y del desasosiego. Vistas de ciudades y edificios pudieron hacerse como representación a la vez fiel e imaginaria de lo real, ya fuera a vuelo de pájaro, que implicaba un componente territorial enormemente eficaz a la vez que simulado, o como verosímil reproducción de lo que el ojo podía contemplar desde el plano de lo convencional.

De esta manera, las representaciones en perspectiva gozaron de una rara ambigüedad, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo real y lo soñado o interpretado, entre la ciencia y la emoción, que se prolongó en la edad de

la fotografía. Se decía que la perspectiva era algo propio de pintores, que no de arquitectos que proyectaban, medían y construían. Y, sin embargo, la figuración en perspectiva de la arquitectura fue identificada también con la objetividad de la ciencia y de la técnica, una ayuda imprescindible para fijar la memoria de lo existente y para soñar lo imaginario, incluso para representar los cielos y los planetas mediante telescopios –de Galileo a Scheiner, de Kircher a Kepler–, no solo para mirarlos, sino para interpretarlos. Máquinas y artilugios fueron ideados para reproducir lo más fielmente posible todas las imágenes de lo real, de los vidrios, espejos y velos de transparencia a las cámaras oscuras, ya fuera en forma de cuartos habitables o transportables, incluso de pequeños artefactos. Todos ellos pretendían fijar lo real. Su objetividad parecía depender de la máquina, como en la fotografía, de la que ya dijera Talbot, uno de los más decisivos pioneros de la misma, que esas imágenes se hacían solas, sin interpretación. Algo que la historia desmiente, tanto en los grabados, como en las pinturas, los dibujos o la fotografía misma: siempre está previamente la intención de representar, la elección de los temas y argumentos, los encuadres, la manera de mirar, que no es un simple ver, sino un saber ver intencionado, con objetivos precisos, aun cuando parezcan fruto del azar, lo que casi nunca sucede, ya que la máquina, el instrumento que ayuda a mirar y a ver, a interpretar el mundo, también tiene sus exigencias y demandas.

#### LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN: INSTRUMENTOS Y ARTEFACTOS

De Brunelleschi a Donatello, de Alberti a Leonardo da Vinci, de Luca Pacioli a Piero della Francesca, los estudios sobre la perspectiva como forma de representación de la realidad se hicieron progresivamente más complejos, tanto en sus fundamentos científicos como técnicos. El afán de objetividad corrió paralelo a la invención de artefactos para lograr una mayor precisión en la representación

gráfica de lo real, de la arquitectura al territorio, del cuerpo humano a objetos y detalles ornamentales, dotándolos de verosimilitud.

De este modo, la representación de la realidad, contemplada como una ventana abierta al mundo, se convertía en una forma de ordenarla simbólicamente, de apropiarse de ella mediante procedimientos cada vez más precisos, cuya veracidad, a pesar de las inevitables deformaciones que la proyección perspectiva conlleva, frente al rigor mensurable de la ortogonal, parecía fundamentarse en pro-

#### Pág. 136

Giovanni Battista Piranesi

*Veduta della Piazza del Popolo*, 1778-ca. 1807

Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/19082

[cat. 15. p. 142]



gresos e invenciones de carácter técnico e instrumental, artefactos en los que la ciencia parecía explicar la realidad, incluso construirla e imaginarla. En este sentido, la labor desarrollada, en relación a la geometría y la perspectiva, por Alberto Durero en su afortunada *Underweysung der Messung mit dem zirkel unrichtscheyt* [*De la medida*], con varias ediciones desde 1525, sucesivamente enriquecidas hasta la de 1538, fue importantísima, no solo para la actividad de los pintores, sino para astrónomos y arquitectos.

Así, espejos, vidrios pautados, puntos de distancia, lentes, luces y sombras, cámaras oscuras, contribuyeron de manera notabilísima no solo a enseñar a mirar y ver, convirtiendo el resultado gráfico de estas vistas y miradas en una representación gráfica del mundo, tan simbólica como aparentemente rigurosa, sino que permitieron proyectarlo, crearlo, construirlo, con afán objetivo. Se trataba de experiencias que fueron progresivamente enriquecidas por otros tratadistas, pintores, arquitectos, filósofos y científicos, que acompañaron sus reflexiones y discursos con la invención de artilugios y máquinas capaces de resolver los problemas más complejos en la representación de la visión y su proyección sobre el mundo. Es decir, se trataba no solo de fijar la realidad mediante simulaciones figurativas, sino de construirla e interpretarla.

Aportaciones como las de Daniele Barbaro o Jamnitzer, de Serlio o Vignola y Egnazio Danti, entre otros muchos, sirvieron para codificar procedimientos gráficos y lenguajes, convirtiendo en convencionales las reglas de la representación gráfica, dotándolas de un carácter objetivo que habría de servir también para conservar la memoria de la arquitectura, convertida así en una forma de propaganda de la magnificencia de ciudades y príncipes. Pero sería en durante el siglo XVII, y también en el siguiente, cuando

esas máquinas e instrumentos recibieron impulsos decisivos en relación a los juegos ópticos, naturales y sobrenaturales, mágicos y herméticos, cuyo significado retórico no solo enriquecería la forma de observar el mundo, sino que sería usado para medir aberraciones ópticas, deformaciones, juegos, espacios inéditos, como construyendo un lenguaje críptico, a medio camino entre la ciencia, la religión y una cultura propia de iniciados. Y esto de Du Breuil a Kircher, de Kepler a Scheiner, inventores de cámaras oscuras, telescopios que permitían fijar la luz del universo, una luz sobre todo simbólica.

Procedimientos, máquinas y artefactos que fueron usados con frecuencia por pintores y arquitectos para mirar y proyectar la arquitectura y la ciudad, para representarlas, como ocurrió con tantos *vedutistas* célebres como Gaspere van Wittel o Canaletto, que se sirvieron con frecuencia de la cámara oscura portátil con el fin de dotar de precisión a sus representaciones, aunque a veces la precisión y la exactitud estaban más en la técnica pictórica que en la objetividad difusa e imprecisa de las imágenes de Venecia o Roma y de sus edificios obtenidas mediante la cámara oscura.

1

**Dürer, Albrecht** (1471-1528)  
[*Dibujante haciendo un retrato*],  
ca. 1538

Estampa: xilografía a fibra;  
130 x 148 mm o menos  
Madrid, Biblioteca Nacional de  
España, Invent/29379

2

**Dürer, Albrecht** (1471-1528)  
[*Dibujante de un laud*], ca. 1538

Estampa: xilografía a fibra;  
130 x 183 mm o menos  
Madrid, Biblioteca Nacional de  
España, Invent/29378



1



2



3



4



8



9

3

**Dürer, Albrecht** (1471-1528)  
*[Dibujante de una vasija]*, ca. 1538  
 Estampa: xilografía a fibra; 130 x 183 mm o menos  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/29377

4

**Dürer, Albrecht** (1471-1528)  
*[Dibujante haciendo un desnudo de mujer]*, ca. 1538  
 Estampa: xilografía a fibra; 130 x 183 mm o menos  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/29376

5

**Daniele Barbaro** (1513-1570)  
*La pratica della prospettiva*  
 Venecia, Camillo [y] Rutilio Borgominieri fratelli, 1569  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/33497

6

**Johannes Kepler** (1571-1630)  
*Phaenomenon singulare, seu Mercurius in sole: cum disgressionem de causis*  
 Leipzig, Thomae Schureri, 1609  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/38667(2)

7

**Christoph Scheiner** (1575-1650)  
*Rosa ursina sive sol ex admirando facularum et macularum suarum phoenomeno variis*  
 Bracciano, Andreas Phaeus, 1626  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5535

8

**Christoph Scheiner** (1575-1650)  
*Pantographice, seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum, mechanicum, mobile; libellis duobus explicata, & demonstrationibus geometricis illustrata*  
 Roma, Ludovico Grignani, 1631  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 3/48495

9

**Athanasius Kircher** (1602-1680)  
*Ars magna lucis et umbrae*  
 Roma, Ludovico Grignani, 1646  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5537

10

**Gaspar Schott** (1608-1666)  
*Magia universalis naturae et artis sive recondita naturalium & artificialium rerum sciencia*  
 Bamberg, Joh. Martinus Schönwetterus, 1677  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5607

11

**Joannes Zahn** (1631-1707)  
*Oculus artificialis telediotricus sive Telescopium*  
 Herbipoli [Wurzburg], Typ. Joh. Georgii Drullmannii, 1685  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5538

12

**Francesco Algarotti** (1712-1764)  
*Il newtonianismo per le dame, ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*  
 Nápoles, [s. n.], 1737  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2/63758



13

**Bernardo Montón**

*Secretos de Artes liberales y mecánicas... recopilados y traducidos de varios y selectos autores, que tratan de Phisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas*  
 Pamplona, Oficina de los Herederos de Martínez, 1757  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 4/88966

### IMÁGENES DE LA ARQUITECTURA: UNA FORMA DE MIRAR

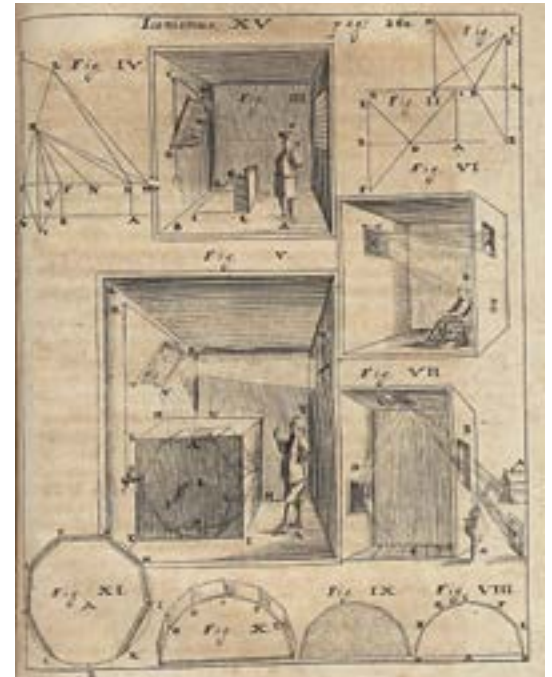
La representación de la arquitectura y de las ciudades en forma de dibujos, estampas y pinturas recorrió un complejo camino, acompañando no solo un género figurativo y artístico llamado a tener una enorme fortuna cultural, política y como forma de conocimiento, sino en estrecha relación con máquinas oscuras, pantógrafos, lentes o telescopios, con la historia misma de la ciencia y de la técnica, con las sucesivas interpretaciones del mundo y su funcionamiento simbólico o material e histórico.

Se trataba de representaciones de la arquitectura y de las ciudades que como género autónomo, y no solo como fondos para relatos figurativos, ya fueran religiosos, mitológicos o históricos, conoció una prodigiosa difusión, tantas veces vinculada a la idea del viaje, sobre todo durante el siglo XVIII. En efecto, dibujadas, grabadas o pintadas, las imágenes de edificios o ciudades servían como recuerdo de un viaje, memoria de una construcción modélica, signo de la magnificencia de un lugar, ejemplo para arquitectos y mecenas. Así, entre los recuerdos y la historia, las vistas de ciudades y construcciones, pero también los caprichos y proyectos ideales o

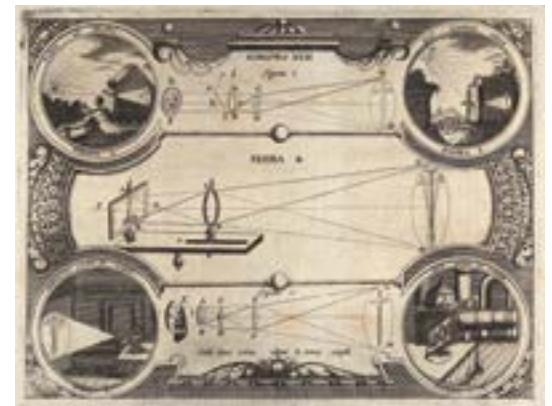
utópicos, conocieron una fortuna envidiable, multiplicándose los repertorios de estampas y la producción casi en serie de vistas de ciudades para atender a un mercado de viajeros cultos, nobles, intelectuales y arquitectos que sentían la necesidad de apropiarse mediante esas simulaciones tanto de lo visto como de lo memorable, de lo que había que ver y conocer aún sin moverse.

Eran casi siempre vistas en proyección perspectiva y a vuelo de pájaro, cuya capacidad de seducción e invitación al sueño imaginario demandaban una precisión y objetividad aparentes en las que cumplieron un papel importantísimo artefactos de medida, lentes y cámaras oscuras, cuyo uso se popularizó enormemente durante el siglo XVIII y comienzos del siguiente, antes de la aparición de la fotografía en 1839. Su empleo fue recomendado y descrito por intelectuales como Francesco Algarotti o científicos como Newton, realizado por pintores y arquitectos, de Canaletto a Piranesi, o, entre los españoles, por Goya o Diego y Juan de Villanueva, por Isidro Velázquez y Ortiz y Sanz. Pero también fue usada por charlatanes de feria y compañías de artistas callejeros, índice de su popularidad.

Así, entre la magia y el juego, la ciencia, el viaje y la memoria y la historia, las vistas ópticas, el uso de cámaras oscuras y otros artefactos de medición y representación ayudaron a conservar la imagen de lugares llenos de magnificencia o de un inequívoco valor de evocación, entre el recuerdo y el estudio, la erudición y la propaganda, incluso la conservación del patrimonio. Ruinas, encuadres memorables de ciudades como Roma o Venecia, pero también Madrid o París, edificios suntuosos o ejemplares, antiguos y modernos, llenaron el imaginario cultural y científico, artístico y arquitectónico, político y erudito, acompañando esas imágenes, cada vez con mayor frecuencia, de máquinas ópticas y cámaras oscuras que añadían un supuesto valor de objetividad a lo repre-



10



11



14



15



16

sentado, aun cuando es sabido que tras cada representación obtenida mediante esos artefactos se escondía casi siempre la intención de quien miraba, eligiendo unos edificios y no otros, unos encuadres y no otros, evocando silencios, luces y sombras, que llenaban de contenidos inesperados la aparente objetividad de las imágenes, como también ocurriría después con la fotografía.

14

**Jean François Daumont** (fl. 1740-1775)  
[ *Vistas de óptica* ] París, Chez Daumont, ca. 1760  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1693

15

**Giovanni Battista Piranesi** (1720-1778)  
*Veduta della Piazza del Popolo*, 1778  
Estampa: aguafuerte; huella de la plancha; 406 x 546 mm en h. de 543 x 762 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/19082

16

**Giovanni Battista Piranesi** (1720-1778)  
*Veduta della Basilica e Piazza di S. Pietro in Vaticano*, 1800-35  
Estampa: aguafuerte; huella de la plancha; 400 x 547 mm en h. de 525 x 760 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/19069

17

**Hermenegildo Víctor Ugarte y Gascón** (1735-d. 1768)  
*Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid*, 1758  
Estampa: aguafuerte y buril; huella

de la plancha; 240 x 365 en h. de 268 x 385 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/19349

18

**Antonio González Velázquez** (1765-1840)  
*Vista del Quirinale y del Palazzo Barberini en Roma*, ca. 1750  
Dibujo sobre papel agarbanzado verjurado: pluma, pincel, tinta parda, tinta negra y aguadas pardas y grisáceas de tinta china; línea de encuadre 237 x 370 mm sobre soporte secundario de 240 x 375 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib/13/5/4

19

**José Ortiz y Sanz** (1773-1814)  
*Viage Arquitectónico-Antiquario de España. Vista del Teatro de Sagunto*  
Madrid, Imprenta Real, 1807  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/2504

20

**Tomás López Enguíanos** (1773-1814)  
*Vista del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial desde la entrada al Sitio por la parte de Oriente*, 1800  
Estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha; 412 x 553 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/22919

21.A

**Alfred Guesdon** (1808-1876)  
*Séville. Vue prise au-dessus du Palais Sn. Telmo*, ca. 1855  
Estampa: litografía; imagen de 280 x 435 mm en h. de 356 x 523 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, Invent/69188

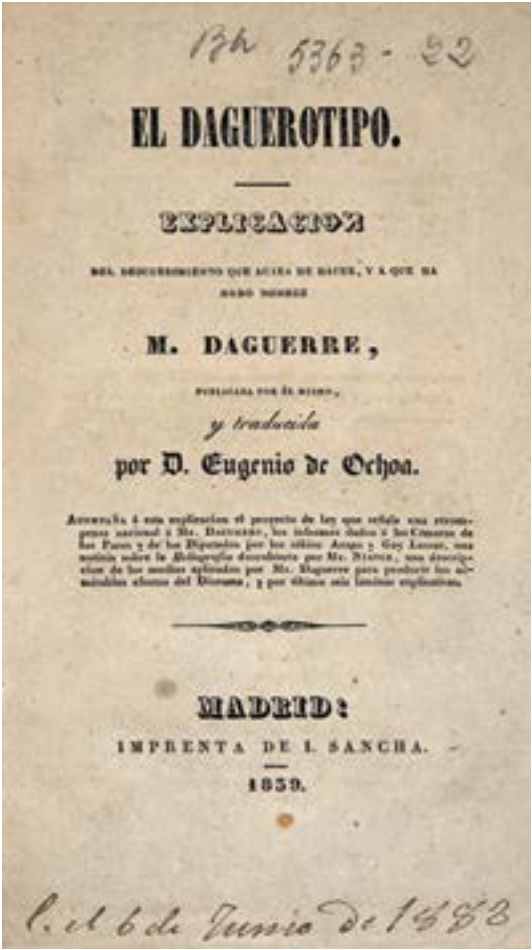


### CIENCIA Y TÉCNICA DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA

La codificación en la representación arquitectónica mediante planta, alzado, sección transversal y perspectiva no podía obtenerse mediante la fotografía de la misma forma, lo que no impidió que los fotógrafos renunciaran a ofrecer su trabajo como documento fiel y real que sirviera para los arquitectos e historiadores de la arquitectura y el arte. Para ello, esta-







23

blecieron dos formas diferenciadas de mirar la arquitectura mediante encuadres, detalles, motivos y técnicas que servían para diferenciar una finalidad profesional, de otra costumbrista.

Para codificar el sistema de la representación arquitectónica en fotografía, al igual que antes lo hiciera el dibujo, aquellos que habían creado y puesto en práctica cámaras y procedimientos, incluyeron en sus tratados (Blanquart-Evrard, 1851: 35-37; Robiquet, 1859: 68-71; Lake Price, 1858 y Mellen, 1897) capítulos especiales dedicados a fotografiar los monumentos, como Chevalier, Monckhoven, Mayer o Tissandier. Aparecerán incluso libros dedicados en exclusiva a cómo fotografiar la arquitectura monumental, en los que junto a las instrucciones técnicas se analizaba el significado y uso que estas imágenes tenían para el ámbito profesional (Marshall, 1855; Brown, 1858: 12-20; Trutat, 1879 y Cosgrave, 1896), ya que para algunos autores el fotógrafo debía tener incluso conocimientos de la historia del edificio a fotografiar si quería obtener un buen resultado.

22

**Charles Chevalier** (1804-1859)  
*Notice sur l'usage des Chambres obscures et des Chambres claires*  
París, Vincent et C. Chevalier, 1829  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/25954

23

**Louis-Jacques-Mandé Daguerre** (1787-1851)  
*El Daguerotipo. Explicación del descubrimiento que acaba de hacer, y a que ha dado nombre M. Daguerre, publicada por el mismo y traducida por D. Eugenio de Ochoa*  
Madrid, Imp. de I. Sancha, 1839  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/5363/22

24

**Désiré van Monckhoven** (1834-1882)  
*Répertoire général de photographie pratique et théorique*  
París, A. Gaudin et Frères, 1859  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/25819

25

**Léopold Ernest Mayer** (1817-ca. 1865)  
*La Photographie considérée comme art et comme industrie: histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*  
París, Librairie Hachette et Cie., 1862  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/25927

26

**Gaston Tissandier** (1843-1899)  
*Les merveilles de la photographie*  
París, Librairie Hachette et Cie., 1874  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/26391

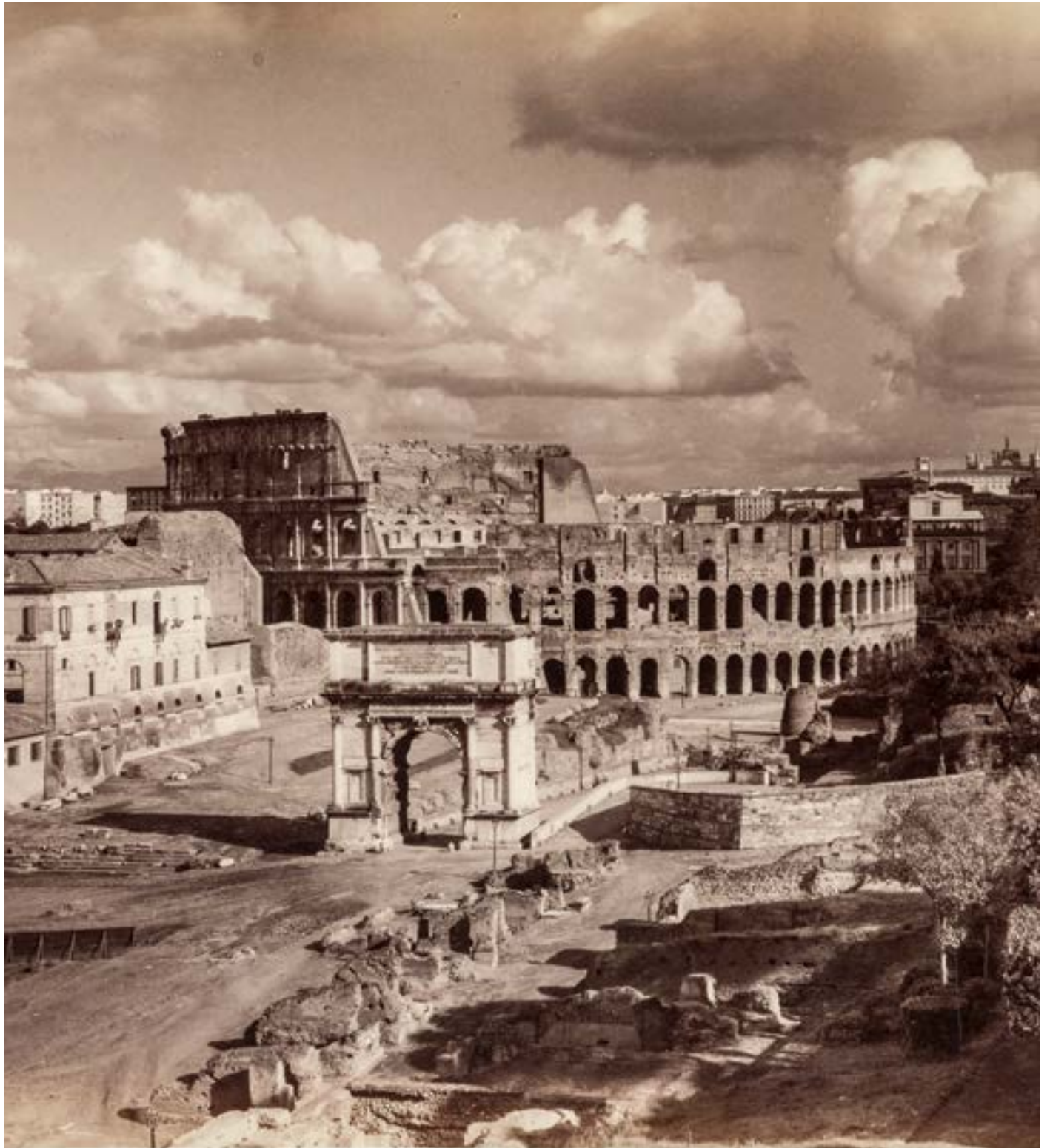


18



20





## CONOCER, DOCUMENTAR Y DIFUNDIR LA ARQUITECTURA

**E**l espíritu de las obras de carácter enciclopédico como forma de transmisión cultural y de conservación de la memoria inundó todo el siglo XIX. Comprometidas con el historicismo y el positivismo, con el desarrollo de las ciencias y la industria, la búsqueda de conocimiento parecía no tener límites y la idea de intentar recopilar la mayor cantidad de información histórica, ordenarla, estudiarla científicamente y difundirla, impulsó la creación de nuevos medios técnicos para poder llevar a cabo esta labor de la manera más rápida, fácil, completa y amplia posible.

La ambición de construir un inventario exhaustivo de los frutos del conocimiento humano que no pudiera perderse por las vicisitudes de la historia será la misma intención con la que François Arago presente el daguerrotipo ante la Cámara de Diputados en 1839. Al igual que para D'Alembert, la idea de conservar en la memoria de los hombres las grandes obras del pasado, unida al ansia de conocimiento, le moverá a presentar la propuesta de adquisición del daguerrotipo para el Estado francés y otorgar a cambio, a Daguerre y al heredero de Niépce, una pensión vitalicia:

Estas pocas palabras llevarán a comprender a la Cámara cómo estamos dirigidos a examinar: Si el procedimiento del Señor Daguerre es incontestablemente una invención. Si esta invención dará a la arqueología y a las bellas artes servicios de valor. Si ella se convertirá en usual. En conclusión, si debemos esperar que las ciencias se beneficiarán (Arago, 1839; citado por Rouillé, 1989: 36-43).

La idea de conservar, difundir y reproducir los documentos que forman parte de nuestra civilización para evitar su pérdida, estuvo en la génesis del objetivo de la cámara y, como estamos viendo, los monumentos históricos fueron los vestigios más evidentes sobre los que fijar la mirada científica.

Además de poder registrar las obras fruto de la historia, la posibilidad de contemplar con detenimiento los detalles arquitectónicos fue otro de los valores destacados por los fotógrafos y sus críticos. De ello nos habla W. H. Fox Talbot, en *The Pencil of Nature* (1844-46).

La documentación gráfica había sido una tarea propia de arquitectos, grabadores y dibujantes especializados. La fotografía permitía mejorar las formas de reproducción gráfica, agilizar su producción y observar con detenimiento los edificios y cada uno de sus detalles, desplazando a dibujantes y grabadores, que hasta entonces habían llevado a cabo dicha labor y que acabaron siendo, sin duda, los más perjudicados con la aparición de este procedimiento (Fawcett, 1986: 185-212; Sharf, 1994: 167-70; Bann, 2001). El grabado se vio amenazado ante el imparable aumento de la práctica fotográfica en los medios artísticos.

La fotografía era una carta de presentación, no solo a nivel nacional, también lo era a nivel particular, debido al origen burgués de sus primeros practicantes que se servían de ella como forma de exhibir su lugar en el mundo. En Gran Bretaña, al igual que en Francia, el primer impulso a la fotografía lo dieron los fotógrafos *amateurs* que, siguiendo la tradición cultural británica, enseguida comenzaron a agruparse en clubs y sociedades, como forma de distinción social que sirvió además de vehículo

para el fomento de las ciencias y las artes (Seiberling y Bloore, 1986).

La ruina será un concepto que navega a lo largo de todos los textos vistos hasta ahora. En la representación fotográfica, la ruina como memoria del pasado, fue motivo trascendental y en esta subyacía el espíritu del concepto de monumento histórico, de mirada pintoresca como será el caso británico.

La arquitectura se convirtió en objetivo de la cámara por la confluencia de varios componentes de tipo social, político, técnico y cultural. La fotografía de arquitectura era el mejor testimonio de una sociedad ensimismada con los avances de la técnica, que servía no solo en pos del progreso, sino que además se convertía en un acto de representación al mundo, reflejo del poder nacional de los Estados, mediante la fotografía de aquellos lugares que habían conquistado, junto a la gloria de su propio pasado histórico y por último, con la presentación de sus logros presentes y futuros a través de las imágenes de las grandes obras arquitectónicas que estaban llevando a cabo.

La fotografía fue, sin duda, un instrumento de propaganda y promoción de las naciones y también de las clases burguesas y aristocráticas que buscaban represen-

tarse como individuos contribuyentes al progreso de su país, ya fuera a través de su propio retrato, difundiendo sus viajes y sus colecciones, o reproduciendo sus posesiones y su propia vida familiar.

Para el estudioso, la fotografía era un valioso instrumento auxiliar para poder recopilar, ordenar, clasificar y contextualizar con detenimiento y rigor la arquitectura pasada gracias a la fidelidad y al detallismo con el que la representaba, frente a algunas de las limitaciones con la que dibujos y grabados la habían mostrado hasta entonces. Para el arquitecto era, además de una herramienta para el conocimiento, una forma de propaganda de su propia obra.

Por último, para el propio fotógrafo, la fotografía de arquitectura fue una forma de distinción dentro de su oficio, al requerirse para su práctica, no solo equipos especiales, sino también mayores conocimientos que los necesarios para la realización de otros géneros, como el retrato, ya que el destino final de sus obras (estudio, conservación, publicación) le obligaba a estar en estrecha colaboración con historiadores, académicos, profesores, arquitectos y toda la intelectualidad del momento que era su principal clientela.

### LA SCUOLA ROMANA DI FOTOGRAFIA. EL MODELO ITALIANO, ENTRE LA MEMORIA Y EL COMERCIO

La arquitectura antigua del mediterráneo fue el objetivo de estos primeros fotógrafos *amateurs* a los que la cámara les permitía experimentar en sus inquietudes culturales (Lyons, Papadopoulos y Stewart, 2005). También los artistas y científicos habían visto cómo las palabras premonitorias de Arago se hacían realidad. Italia y su capital, Roma, eran lugares de estancia obligada, bien como destino final del Gran Tour, bien como lugar de paso, camino a Oriente. Junto a los lugares arqueológicos emblemáticos, la visita al Caffè Greco era una etapa obligada para el viajero extranjero. Situado en

Via dei Condotti, cerca de la Academia de Francia y la Piazza di Spagna, rodeado de establecimientos de venta de estampas y de productos para los artistas, era una torre de babel cultural donde artistas y escritores de todas las nacionalidades llegados a Roma discutían, jugaban y compartían experiencias bajo una atmósfera intelectual de plena libertad. La vida artística inundaba sus paredes decoradas con pinturas, dibujos, medallas, placas y miniaturas, lugar que Stendhal definió como «entre una cueva y un *boudoir*».

El Caffè Greco reunía el ambiente típicamente romano, que tanto fascinaba a los extranjeros, con el espíritu cosmopolita de quienes lo visitaban (Bonet Correa, 2012: 170-73). Por ello, los ecos del nacimiento de la fotografía y la visita de todos estos viajeros con

#### Pág. 146

Isaac Atkinson, llamado  
James Anderson. *Il Colosseo, Roma*, 1850-59  
Colección particular  
[cat. 33, p. 152]

laboratorios portátiles a Italia llegaron pronto a las tertulias del Caffè, ya que fueron los viajeros franceses, británicos y alemanes quienes llevaron el daguerrotipo y el calotipo a Italia. Los primeros daguerrotipos (Bonetti y Maffioli, 2003) de Roma fueron las doce vistas que sirvieron de ilustración para las *Excursions daguerriennes* y los que formaron parte del fallido proyecto del filólogo británico Alexander John Ellis (1814-1890) de publicar un álbum titulado *Italy Daguerreotyped*, obras hoy desaparecidas. Tras estos primeros ejemplos, los que sí han llegado a nosotros son los tomados por Pierre-Ambroise Richebourg (1810-1875), daguerrotipista desde 1840 y por Lorenzo Suscipi (1802-1885), que realizó un panorama de la ciudad de Roma vista desde el convento de San Pietro in Montorio, compuesto por ocho placas.

El calotipo en Italia tuvo tres impulsores fundamentales, el reverendo Calvert Richard Jones y el matrimonio formado por Jacques-Michel Guilloit, médico, y Amélie Saguez, de los que se conservan tres imágenes de Italia en el *Album Regnault* de la *Société française de photographie*, fechadas en 1846. De esa misma fecha, datan los primeros calotipos del pintor de perspectiva Giacomo Caneva, uno de los miembros del llamado 'grupo del Caffè Greco' (Cartier Bresson y Margiotta, 2003).

El Caffè Greco, situado en un polo de atracción artístico, se convirtió en el lugar de encuentro de la denominada *Scuola Romana di fotografia* (Becchetti, 1978: 15-19), de la que formaban parte un grupo de artistas y aficionados que practicaron la fotografía a partir de 1845. Este grupo estaba compuesto por Giacomo Caneva (1813-1865), Eugène Constant (a. 1820-d. 1860), el conde Frédéric Flachéron (1813-1883) y puntualmente se unieron al grupo el fotógrafo profesional, James Anderson (1813-1877), el príncipe Girón de Anglona (1812-1900) y el arquitecto Alfred Normand (1822-1909). De to-

dos ellos tenemos una primera noticia a partir del artículo de Richard W. Thomas (1813-1881) que se publicó en *The Art Journal* (1852: 159-60).

Roma era todavía una importantísima capital artística y el punto final del *Grand Tour* para muchos viajeros. La tradición de reproducir la arquitectura por medio de la pintura y el grabado contaba con una larga y rica experiencia acumulada cuyo momento de máximo esplendor fue el siglo XVIII (Rodríguez Ruiz y Borobia, 2011). Las láminas de Piranesi, las *vedutte* de Bellotto, Guardi, los caprichos de Canaletto, fueron la seña de identidad del retrato urbano de todo coleccionista que deseaba mostrar su viaje. Este tipo de obras también sirvió de inspiración para otro tipo de composiciones.



28

28

**Anónimo**, atribuido a Eugène

Constant (a. 1820-d. 1860)

*Vista del Arco de Tito en Roma,*

[1848-52]

Papel a la sal a partir de negativo de

papel; 181 x 246 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado,

HF0366

Eugène Constant, pintor especializado en interiores de iglesia, tempranamente se vinculó a la fotografía como miembro de la *Société héliographique*. Instalado en Roma en torno a 1847, realizó varios retratos en grupo de los artistas allí pensionados. Su llegada a Italia no está documentada, pero consta en el Salón de Bellas Artes de 1842, como pintor instalado en Venecia. Comienza a fotografiar a partir de 1848, tanto en calotipo como, a partir de 1851, en negativo de vidrio, y sus imágenes tendrán una gran repercusión en exposiciones nacionales y extranjeras. Expuso, junto a Caneva y Flachéron en la exposición del Crystal Palace en 1851, en la Art Society de Londres en 1852, y en la *Société*





29



30

*française de photographie* en 1855 y 1857. Sus fotografías tienen como particularidad la firma en sello seco del comerciante francés Eduard Mauché, que las distribuía en Roma y Florencia. En sus imágenes encontramos los puntos de vista generales de los monumentos más emblemáticos de Roma (el arco de Constantino, el Foro, etc.) y Venecia, sirviendo de inspiración para varios pintores contemporáneos. A partir de 1858 se desconocen datos de su biografía. Al igual que otros fotógrafos de la *Scuola Romana di fotografia*, sus vistas de Venecia y de Roma, serán adquiridas por Alfred Bruyas y la duquesa de Berry para sus colecciones.

29

**Anónimo**, atribuido a Giacomo Caneva (1813-1865)  
*Templo de Vesta y fuente en la plaza Boca de la verdad*, [1848-52]  
 Papel a la sal a partir de negativo de papel; 188 x 255 mm  
 Madrid, Museo Nacional del Prado, HF0366

Como Constant, pintor de formación, Giacomo Caneva acude a Roma a perfeccionar su arte. Especializado en pintura de perspectiva, trabajó con el arquitecto Giuseppe Jappelli en Villa Torlonia en 1839, tarea que le permitió a Caneva entrar en contacto con el círculo de artistas cercano a la familia de nobles banqueros romanos. Ese mismo año, se entusiasma con el daguerrotipo y posteriormente con el calotipo, que se convertirá en una práctica profesional para él, firmando la primera vista italiana conocida con esta técnica en 1847, de la *Bocca della Verità* de Roma. Su trabajo se centrará en la reproducción de monumentos antiguos de la ciudad y será su formación de pintor de perspectivas lo que dará a su fotografía una calidad compositiva muy particular, eligiendo con maestría los momentos más eficaces

de iluminación para resaltar los volúmenes arquitectónicos.

Escribió *Della fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, donde realiza un recorrido técnico por los principales procedimientos fotográficos descubiertos hasta entonces y en 1859, participó, junto a Ippolito Caffi, en la expedición de Freschi y Castellani a China e India. Fascinado con la posibilidad de poder realizar, al igual que Nadar, vistas aéreas y perspectivas hasta entonces no realizadas, hizo varias ascensiones en globo, acompañado del aeronauta francés François Arban.

30

**Jean François Charles André Flachéron**, llamado conde Frédéric Flachéron (1813-1883)  
*Plaza y basílica de Santa María la Mayor en Roma*, 1848-52  
 Papel a la sal a partir de negativo de papel; 312 x 398  
 Madrid, Museo Nacional del Prado, HF0409

El conde Frédéric Flachéron llegó en 1839 a Roma becado con el Grand Prix de la Academia de Bellas Artes como escultor, procedente de su Lyon natal. Hijo de un reputado arquitecto lionés, se instala definitivamente en Roma a partir de 1842 y se casa con Caroline Hayard, y, para distinguirse de su familia, tomará su apellido y así firmará muchas de sus obras: Flachéron-Hayard. Su suegro era propietario de un comercio de materiales para los estudiantes de bellas artes en la Via dei Due Macelli, próximo a la Piazza di Spagna y al Caffè Greco. Grabador, medallista y bronceista reputado, animador del círculo de artistas franceses de Villa Medici, a partir de 1848 comienza a fotografiar la ciudad de Roma de forma particular. Al utilizar el papel como soporte del negativo, Flachéron combinaba los procedimientos de Blanquart-Evrard y Guillot-



Saguez, eliminando el primer baño de nitrato de plata en la preparación del negativo, y añadiendo a la fórmula de sensibilización bromuro de potasio. Esta combinación química, como ha evidenciado la restauradora Anne Cartier-Bresson, se debía a que la luz romana obligaba a reducir la sensibilización de los negativos, para que no se quemaran. Además, Flachéron utilizaba papeles finos, de una marca inglesa, Whatman, puesto que los franceses como Canson eran más gruesos, dándole una mayor transparencia a los negativos. Flachéron se especializó en el detalle de los relieves arquitectónicos, fruto de su vocación escultórica. A partir de 1853, abandona la fotografía, una vez triunfa el negativo de vidrio e irrumpe un número considerable de fotógrafos profesionales en el panorama romano, regresando a París diez años más tarde.

31

**Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán**, llamado príncipe Girón de Anglona (1812-1900) *Arco de Septimio Severo en el Foro, Roma*, [1848-52]

Papel a la sal a partir de negativo de papel; 163 x 219 mm sobre soporte de 318 x 468 mm

Madrid, Museo Nacional del Prado, HF0415

Junto a Flachéron, Constant y Caneva, se encontraba el príncipe Girón de Anglona, hasta ahora considerado como un misterioso príncipe francés o incluso una figura inexistente cuyo nombre obedecería a un juego de palabras (Aubenas, 2011; Aubenas, 2010: 57-61). Pero el título estaba vinculado a la casa de los Osuna, una de las más importantes familias nobiliarias españolas. Y en esa época lo ostentaba Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán (1812-1900) (Pérez Gallardo, 2015a y 2015b). La relación entre

los artistas españoles pensionados en Roma y el círculo de fotógrafos del Caffè Greco, queda puesta de manifiesto con las imágenes firmadas por estos, presentes en los álbumes fotográficos reunidos por los pintores Luis de Madrazo (1825-1897) y Bernardino Montañés (1825-1893) (*No solo Goya*, 2011; Hernández Latas, 2002; Hernández Latas, Guiral y Mostalac Carrillo, 1999; Hernández Latas y Bechetti, 1997; Hernández Latas, 1994: 270-81) durante su estancia en Roma como pensionados de la Real Academia de Bellas Artes, entre 1848 y 1852, bajo la tutela del escultor Antonio Solá (1780-1861) (Barrio, 1966a; Barrio, 1966b: 51-84; Azcue Brea, 2007: 18-31 y Azcue Brea, Riera, Vélez y Wandosell, 2009), miembro de la Academia de San Luca y director de los artistas becados. Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán es casi un desconocido dentro de la historia familiar de la casa de Osuna, que tuvo un activo papel en el ámbito de la fotografía y las artes. La presencia del príncipe de Anglona en Roma duró varios años y allí se inició en la pintura frecuentando los estudios de los más célebres artistas del momento y copiando, a través de dibujos y pinturas, obras como el techo de Rafael en la Villa Farnesina o cuadros de Tiziano y Veronés (Escobar, 1896: 1). Anglona comenzó practicando el daguerrotipo, procedimiento que conoció de primera mano ya que, como menciona el epistolario del pintor Federico de Madrazo (Madrazo, 1994: 182), este se encontraba en la capital francesa en el momento en que se realizó el anuncio público del invento de Daguerre. La admiración por este nuevo procedimiento llevaría a Anglona a adquirir un equipo para realizar daguerrotipos ese mismo año y al ser su padre nombrado Capitán General de la isla de Cuba, allí, a finales de marzo de 1840 (Pérez Gallardo, 2015a y b), pondría en práctica su nuevo equipo, introduciendo por tanto el procedimiento de la fotografía en la isla.



31



32



33

32

**Giovanni Battista Piranesi**

(1720-1778)

*Arco di Settimio Severo*, 1750

Estampa: aguafuerte; huella de la plancha 378 x 593 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/19121

33

**Isaac Atkinson**, llamado James

Anderson (1813-1877)

*Il Colosseo, Roma*, 1850-59

Papel albúmina a partir de negativo de colodión; 258 x 198 mm

Madrid, Colección particular

El británico James Anderson (Bechetti, 1986: 56-67), seudónimo de Isaac Atkinson, desarrolló su actividad fotográfica paralelamente a la de dibujante, pintor y bronceador. Fue el único de los fotógrafos de la *Scuola Romana* que se dedicaría profesionalmente a la fotografía. Afincado en Roma desde 1838, tras una breve estancia en París donde toma el nombre de William Nugent Dunbar, pronto se relacionó con los artistas aficionados romanos y expuso ese mismo año en la *Società degli Amatori e de' Cultori delle Belle Arti*. Se instaló en la Via dei Pontefici, próxima al Caffè Greco. Integrado en la vida romana, se casa con Maria de Muttis, con la que tendrá cuatro hijos, todos ellos continuadores del estudio: Domenico (1854-1938), Edoardo (1859-1940), Giovanni (1861-1925) y Guglielmo (1863-1892). A partir de 1851, sus fotografías se ponen a la venta en la librería de Giuseppe Spithöever, situada en la Piazza di Spagna. En 1859 publica un primer catálogo de venta de las imágenes que se podía adquirir en la librería, con el epígrafe de: «Todos los puntos de vista y las estatuas están hechas de los originales, las pinturas clásicas de los mejores grabados o dibujos de los mejores artistas; pinturas

modernas fueron tomadas del original», y en él figuran 667 fotografías, agrupadas en seis bloques: el primero, dedicado a las vistas de la ciudad y su entorno, en formato 31 x 47 cm; el segundo, lo formaban las estatuas antiguas de Roma, en el mismo formato del anterior; el tercero, tenía la misma temática del primero, vistas de Roma y alrededores, pero en formato 25 x 35 cm; el quinto bloque, lo constituían las esculturas modernas y pinturas antiguas y modernas, en formato 31 x 47 cm; el sexto y último bloque, tenía la misma temática anterior, pero en formato 25 x 35 cm y añadía las reproducciones en grabado de las obras de Rafael y las obras de escultores extranjeros instalados en Roma como Imhof, Macdonald, Gibson, Achterman, Luccardi, Kopf o Kummel, entre otros. Su firma fue la primera, en el siglo XIX, en la comercialización de repertorios fotográficos sobre Roma para los artistas y viajeros y su vinculación con los artistas del círculo del Caffè Greco determinó, sin duda, su camino. Son las analogías en los temas y puntos de vista escogidos en sus primeros calotipos, los que han hecho a los especialistas integrarlo dentro del grupo de la *Scuola Romana di fotografia*.

### LA MISSION HÉLIOGRAPHIQUE. EL MODELO FRANCÉS Y LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO

La dirección de *Monuments historiques* se había fundado el 21 de octubre de 1830, a propuesta de François Guizot (1787-1874), historiador y diputado, al rey Luis Felipe de Orleans (1773-1850), siendo nombrado Ludovic Vitet (1802-1873) como Inspector. Vitet realizó un primer viaje fruto del cual elaboró un informe sobre el estado de los monumentos, bibliotecas, archivos, museos, escuelas de enseñanza artística y todas las institucio-

nes relacionadas con los monumentos nacionales. Cuatro años más tarde, en 1834, Vitet le cede el puesto a Mérimée que propone, en 1837, la creación de una *Commission des Monuments historiques*, compuesta por seis miembros: tres diputados, un inspector de bellas artes, y dos arquitectos formados en la École des Beaux-Arts. Los informes llevados a cabo por esta *Commission*, contaban con materiales documentales de apoyo, como planos, fotografías, notas, impresos o manuscritos, dando lugar a una riquísima información histórica sobre cada obra artística monumental. En torno a la *Société héliographique*, fundada a principios de 1851, se vincularon todos aquellos que se interesaban por la fotografía. Entre sus miembros se encontraba Prosper Mérimée, inspector y máximo responsable de los *Monuments historiques*, del que surge la idea de confiar a varios fotógrafos un inventario gráfico monumental bajo el nombre de *Mission héliographique* (Christ y Néagu, 1980; Mondenard, 2002; Mondenard, 1997; Mondenard, 1994; Boyer, 2003: 21-54; Aubenas, 2011), que sirviera de documentación a los arquitectos y les ayudara a realizar los estudios necesarios para la conservación y restauración de los edificios. La elección de los fotógrafos correrá a cargo de León de Laborde (1807-1869), que escogió entre los más destacados alumnos de Le Gray a los miembros de la *Mission héliographique*. Laborde, historiador, arqueólogo y conservador del Musée du Louvre, hijo de Alexandre de Laborde, también había aprendido la técnica del calotipo en el estudio de Le Gray, si bien no ha llegado a nosotros prueba alguna de estos trabajos.

Los fotógrafos y las zonas encomendadas fueron: Le Gray, junto a su alumno Auguste Mestral (1812-1884), realizaron imágenes en Blois y los castillos del Loira, hasta Saumur, Poitiers, Saint-Savin, Angulema, Melle, Aulnay-sous-Bois, Burdeos, Moissac, Cahors, Albi, Toulouse, Carcasona, Elne,

Amélie-les-Bains-Palalda, Arles de Tech, el Pont du Gard, Le Puy-en-Velay e Issoire; Hippolythe Bayard (1801-1887) (Gautrand y Frizot, 1986; *Hippolyte Bayard*, 2005), realizó *Normandía*, trabajo del que no tenemos imágenes, ya que su contribución al proyecto no fue exitosa debido a su elección de utilizar, a diferencia de sus compañeros, el negativo de vidrio albuminado; Henri Le Secq, cubrió la Campagne, Lorena y Alsacia y Édouard-Denis Baldus, Fontainebleau, Borgoña, el Delfinado, el Lionés y la Provenza.

Los cinco trabajaron –en ocasiones en colaboración–, por 47 departamentos franceses. Aunque desconocemos el número exacto de imágenes realizadas, hoy se conserva un conjunto de 251 negativos. El hecho de que no se publicaran provocó la airada respuesta del grupo que redactó un manifiesto de rechazo por ser esto contradictorio al espíritu del proyecto, pensado para servir de ayuda a los arquitectos, con su archivo en expedientes junto al resto de documentación de cada monumento, sin posibilidad de ver la luz pública. Tras varias negociaciones, finalmente la *Commission* seleccionó entre los negativos, pudiendo los fotógrafos explotar libremente aquellas imágenes no escogidas, lo que hicieron para otras instituciones y para la exposición de muchas de ellas en la *Société française de photographie*. Esto hizo que, aún hoy, se sigan descubriendo copias que pertenecieron al proyecto.

---

34.<sup>A</sup>

**Édouard Baldus** (1813-1889)

*Interior de las arenas de Nîmes*, 1851

Papel a la sal a partir de negativo sobre papel a la gelatina; 435 x 923 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, inv.

000224

34.B

**Édouard Baldus** (1813-1889)  
*Vista general de Saint-Antoine l'Abbaye, Isère*, 1851  
Papel a la sal a partir de negativo sobre papel a la gelatina; 280 x 350 mm  
[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]  
Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, inv. 002374

34.C

**Édouard Baldus** (1813-1889)  
*Arco de Orange, Arles*, 1851  
Papel a la sal a partir de negativo sobre papel a la gelatina; 353 x 262 mm  
[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]  
Nueva York, Metropolitan Museum, inv. 1990.1127

De origen alemán, Édouard-Denis Baldus llegó a París en 1838 para estudiar pintura, de la que pasó al calotipo hacia 1848 (Daniel, 1991; Rice, 1997). Miembro de la *Société française de photographie* y de la *Mission héliographique*, participó en varias exposiciones universales, entre las que podemos destacar las de Londres, 1862 y París, 1867. Se dedicó en exclusiva a lo largo de su carrera a la representación de la arquitectura y al paisaje, primero en calotipo y, posteriormente, en negativo de vidrio al colodión. De su trabajo en el proyecto, fue al que se le dio el mayor número de monumentos a retratar; lamentablemente han quedado pocas pruebas, todas ellas en gran formato y utilizando el proceso de Blanquart-Evrard y no el de Le Gray, como sus compañeros.

34.D

**Gustave Le Gray** (1812-1884) y **Auguste Mestral** (1814?-1884?)  
*Las murallas de Carcassone*, 1851  
Papel a la sal a partir de negativo de papel encerado; 235 x 332 mm  
[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Nueva York, Metropolitan Museum, inv. 2005.100.34

34.E

**Gustave Le Gray** (1812-1884)  
*Puerta de Aubeterre*, 1851  
Papel a la sal a partir de negativo de papel; 233 x 281 mm  
[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]  
Nueva York, Metropolitan Museum, inv. 1991.1058

34.F

**Gustave Le Gray** (1812-1884)  
*Castillo de Blois, escalera de Francisco I*, 1851  
Papel a la sal a partir de negativo de papel; 364 x 275 mm  
[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]  
París, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, inv. PH 103618

34.G

**Gustave Le Gray** (1812-1884)  
*Iglesia de Notre-Dame-la-Grande, Poitiers*, 1851  
Papel a la sal a partir de negativo de papel; 362 x 307 mm  
[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]  
París, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, inv. PH 102424

Gustave Le Gray, tras mejorar las fórmulas del calotipo de Fox Talbot, llevó al calotipo a sus más altas cotas artísticas y documentales (Auben, 2002). Aunque realizó estudios de pintura en el estudio de Paul Delaroche, tras un viaje a Italia, donde descubre las páginas dedicadas a la cámara oscura de Leonardo da Vinci, decide adentrarse en el estudio de la técnica de Daguerre. Su ambición será siempre unir la ciencia y el arte. Relacionado con la intelectualidad cultural de la época, fue co-fundador de la *Société héliographique* y de la *Société française de*

*photographie*, además de teórico de la fotografía –fue autor del *Traité pratique de Photographie sur papier et sur verre* (1850) (Le Gray, 1854) y de *Photographie: Traité nouveau* (1852)–, tuvo una sólida carrera fotográfica. Sus marinas, realizadas mediante la combinación de dos negativos (en uno impresionaba las nubes y en el otro las olas) tuvieron gran éxito, aunque su pericia le permitió a veces sacar cielo y mar en una sola toma, con lo que se puede considerar como precursor en el logro de instantáneas. Tras la insistencia de muchos amigos decidió abrir su laboratorio y estudio a la enseñanza. Fue maestro de fotógrafos coetáneos, tanto de origen nobiliario, entre los que se encontraban el conde Olympe Aguado de las Marismas, el conde Bérenger, el vizconde de Dax, vizconde de Vigier, etc., como de aquellos otros que desarrollaron un gran talento en la fotografía profesional como lo fueron Maxime Du Camp, Henri Le Secq, Charles Nègre, Eugène Le Dien, Eugène Piot, Nadar, August Salzmann, Ernst Mayall, Emmanuel Pécarrière, Édouard y Benjamin Delessert y una larga lista de alumnos citada por el propio Le Gray en uno de sus tratados (1854: 141). Era célebre su generosidad como maestro y nunca mostró recelo alguno por dar a conocer sus fórmulas y métodos de trabajo, porque para él la fotografía tenía un componente científico, que se aprendía, y otro artístico con el que se nacía. Junto a su alumno Mestral experimentó sobre el terreno las posibilidades del negativo encerado seco, llegando a realizar unas treinta pruebas al día. El trabajo de Le Gray, gracias a este procedimiento, estaba marcado por los fuertes contrastes, la sensación de relieve de los edificios representados, así como por un fuerte protagonismo del monumento, al ser los puntos de vista escogidos completamente limpios y directos y, a la vez, dramatizados con efectos como el reflejo sobre agua, o los efectos lumínicos a través de las nubes. Le Gray, partió junto a Mestral hacia el suroeste, el 1º de julio, regresando a París a finales de octubre. Francis Wey, escribió en *La Lumière* el 5 de

octubre sobre las imágenes que habían realizado alabando su trabajo:

*M. Le Gray explora, en compañía de M. Mestral, el Midi, del Loira al mediterráneo. No ha vuelto todavía, pero ha hecho valiosos envíos, sus consejos son enormes. Vimos en su taller las que se refieren al castillo de Blois, esta página del bello y severo Renacimiento: los efectos fueron tan bien escogidos, que muchos de ellos tienen una fuerza extraña, poderosa impresión en relieve y la impresión semi-fantástica de los grabados de Piranesi.*

---

34.<sup>H</sup>

### **Henri Le Secq**

*Iglesia de Rosheim*, 1851

Papel a la sal a partir de negativo de

papel; 328 x 228 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Nueva York, George Eastman House, inv. NEG: 9443

---

34.<sup>I</sup>

### **Henri Le Secq**

*Torre de los Reyes, catedral de Reims*, 1851

Papel a la sal a partir de negativo de

papel; 351 x 259 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 84.XP.370.25

---

34.<sup>J</sup>

### **Henri Le Secq**

*Catedral de Notre-Dame de Laon*, 1851

Papel a la sal a partir de negativo de

papel; 303 x 212 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

París, Archives du Patrimoine, inv. PH. 280

Primero en ser elegido miembro de la *Mission*, Henri Le Secq des Tournelles (1818-1882), fue compañero aprendiz en el estudio de Paul Delaroche (1797-1859),





35

de Le Gray y también de Charles Nègre, con quien iniciaría una intensa amistad que les llevaría a colaborar juntos varias veces (Parry Janis y Sartre, 1986). Le Secq, anticuario coleccionista, era un gran conocedor de la ciudad de París, de su patrimonio, y pronto se interesó por preservar mediante la fotografía sus monumentos artísticos, que comenzaban a ser objeto de la destrucción bajo los proyectos de modernización para la ciudad de J. J. Berger y de su sucesor el barón Haussmann. Miembro fundador de la *Société héliographique*, su trabajo estuvo marcado por un carácter perfeccionista que hace que se distinga por sus refinadas composiciones, cuyos positivos llegaba a realizar hasta seis veces para conseguir el efecto deseado. Su obra sobre la catedral de Amiens (1850) fue sin duda, la que le abrió las puertas de la *Mission héliographique*. Tras este proyecto, Le Secq continuó documentando las esculturas de las catedrales de Estrasburgo, Amiens, Reims y Chartres, además de numerosas iglesias próximas a París. Para Le Secq la fotografía era un complemento, una ayuda para el artista y también para la memoria. De hecho, solía regresar a los sitios que ya había fotografiado para documentar el cambio producido tras la restauración de todos ellos, como con Notre-Dame o el Hôtel Dieu en París. Los elementos que distinguen sus fotografías frente a las de sus contemporáneos, serán el dominio de la sombra y la selección fragmentada de las vistas, fruto de la idea del detalle como vestigio equivalente de la propia fragmentación a la que se había sometido la historia y el arte. También, la idea de resaltar los huecos vacíos por la ausencia de esculturas o partes de la arquitectura mediante la presencia evidente de grandes sombras negras, obedecía a la intención de acentuar su ausencia debido al paso del tiempo. Para poder conseguir este efecto, Le Secq realizaba largas exposiciones de las placas, que mediante el negativo encerado seco de Le Gray, intensificaban las zonas iluminadas y las situadas en sombra.

## VIAJEROS ERUDITOS Y FOTOGRAFÍA

Con el nacimiento de la fotografía el mundo comenzó a registrarse, las imágenes de lugares lejanos, de los últimos descubrimientos o de los logros de la arquitectura o la ingeniería se hicieron cada vez más frecuentes. Este era, incluso, el único papel «legítimo» que se le podía adjudicar a la fotografía según teóricos y críticos del momento, como Charles Baudelaire (1821-1867) o Lady Elisabeth Eastlake (1809-1893):

*Para todo aquello para lo cual el Arte, así llamado, ha sido hasta ahora el medio pero no el fin, la fotografía es el agente indicado [...] es el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante su mirada. ¿Qué son sus registros sin fallas, al servicio de la mecánica, la ingeniería, la geología, la historia natural, sino hechos del tipo más valioso y terco? [...] Hechos que no son territorio del arte ni de la descripción verbal, sino de una nueva forma de la comunicación entre una persona y otra —sin ser carta, mensaje, ni cuadro—, con la que ahora se llena felizmente el espacio entre ellos (Eastlake, 1857, citado por Newhall, 2002: 85).*

Junto a la representación de la arquitectura como ilustración romántica y como fuente de documentación científica, que fueron los motivos principales para retratar los monumentos, el arte de la ingeniería también estuvo presente en tempranos repertorios fotográficos, siendo este tipo de imágenes un género en sí mismo con múltiples lecturas (Díaz-Aguado, 2004: 147-49; Aguilar Civera, 2007: 82-93).

35

**Auguste Salzmann** (1824-1872)  
*Jerusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, 1856

3 volúmenes con 176 fotografías: papel a la sal a partir de negativo de papel;

327 x 235 mm o menos, sobre cartulina de 597 x 440 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/95 V.2

Entre los historiadores que utilizaron la fotografía para documentar sus investigaciones se encuentra el alsaciano Auguste Salzmänn (Jammes y Janis, 1983: 246). Perteneciente a una familia de artistas, expuso sus pinturas en los Salones de 1847, 1848 y 1850 tras un viaje por Palestina, en compañía de Louis Félicien Joseph Caignart de Saulcy (1807-1880), iniciador de los estudios arqueológicos bíblicos, y de Édouard Delessert (1828-1898), arqueólogo y también aficionado a la fotografía, quien se formó con Le Gray. Salzmänn se formó en el calotipo y pronto obtuvo el encargo del Ministerio de Instrucción Pública francés de realizar una expedición para recabar vestigios de las cruzadas, por Rodas, Creta, Siria y Palestina (1853). Parte de estas fotografías fueron reunidas en un álbum realizado por Blanquart-Evrard y titulado *Jérusalem. Étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours* (1856) en tres volúmenes con 176 fotografías en papel a la sal. Su trabajo se centró en fotografiar detalles distinguiendo las distintas fases constructivas de los edificios, que sirvieron como evidencia de la periodización arquitectónica de Saulcy en Oriente Medio. Salzmänn continuó fotografiando sus propias excavaciones en Rodas y Camiros, que publicó en *Bijoux phéniciens* (1863) y *Nécropole de Camiros* (libro póstumo publicado en 1875).

36

**Ermete Pierotti** (1821-?)  
*Un Album di Palestina*, 1857-62  
 Álbum con 24 fotografías: papel albúmina y papel a la sal; 222 x 285 mm o menos, sobre cartulina de 250 x 318 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/160

37

**Félix Teynard** (1817-1892)  
*Djizeh (Nécropole de Memphis), Pyramide de Chéphren*, 1858  
 Papel a la sal a partir de negativo de papel; 242 x 305 mm sobre papel de 255 x 325 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/12/242

Entre 1851 y 1852, Félix Teynard (1817-1892), ingeniero de profesión, viajó a Egipto como turista aficionado a la arqueología. Interesado en las estructuras arquitectónicas antiguas y modernas, y su relación con el clima, realizó un conjunto de 160 imágenes que le permitieron documentar estas cuestiones. Teynard utilizó el gran formato y sus composiciones se caracterizaban por los grandes contrastes de luz y sombra. La casa Goupil publicó este trabajo con el título de *Egypte et Nubie. Sites et Monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire, atlas photographié accompagné de plans et d'une table explicative servant de complément à la grande Description de l'Égypte* (1858).

38

**Désiré Charnay** (1828-1915)  
*Cités et ruines américaines... recueillies et photographiées par Désiré Charnay; avec un texte par M. Viollet-le-Duc*  
 París, Gide, 1863  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/91 V.1

Obra de especial relevancia dado que el autor del texto sería Viollet-le-Duc. Aunque para Viollet el daguerrotipo vendría a «enterrar a los dibujantes», su vinculación con la fotografía y la ilustración por este medio fue temprana y continua a lo largo de su carrera. Así, Lemercier publicó uno de los primeros libros ilustrados basado en fotografía en 1853, el álbum *Mo-*



36



37



39

*nographie de Notre-dame de Paris et de la nouvelle sacristie de M. M. Lassus et Viollet-le-Duc* (Lassus y Viollet-le-Duc, ca. 1853), con doce fotografías realizadas por los hermanos Bisson de la capilla de la Catedral recién finalizada. Fue amigo de Eugène Durieu, fotógrafo que colaboró con Mérimée en el inventario fotográfico de la *Commission des Monuments historiques* e hizo academias en las que Delacroix se inspiraría para su *Odalisca* (1857). Viollet, además, solicitó a los hermanos Amédée (1818-1883), Pierre Lafon de Camarsac (1821-¿?) y Eugène Varin (1831-1911) que fotografiasen sus dibujos para después ilustrar sus libros y fue autor del estudio dedicado a la arquitectura precolombina del libro de Désiré Charnay (1828-1915), *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (1863), que contaba con numerosas fotografías realizadas por el propio Charnay y que, en su tiempo, fue un hito en la edición de libros científicos ilustrados. A lo largo de su vida hará algunas referencias a la fotografía en sus textos y dará a dibujo y fotografía los valores que considerará más idóneos en función del trabajo a representar. En la entrada correspondiente al término «Restauración», del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle* (1866), Viollet realiza una serie de recomendaciones sobre el compromiso que debe guiar un irrefutable trabajo de restauración y para ello, advierte que la fotografía será un testigo insobornable ante los posibles desmanes del trabajo dejado por el restaurador:

*La fotografía, que cada día toma un papel mas serio en los estudios científicos, parece haber llegado a tiempo para ayudar a este gran trabajo de restauración que es el de los edificios antiguos, del que Europa entera se ocupa en la actualidad* (Viollet-le-Duc, 1866: 34-35).

39

**Félix Bonfils** (1831-1885)*Architecture antique Égypte, Grèce, Asie Mineure*, 1872

Álbum con 50 fotografías: papel albúmina; 290 x 233 mm o menos, sobre cartulina de 565 x 397 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/97

40

**Théophile Gautier** (1811-1872) y**Pierre Ambroise Richebourg** (1810-1875)*Tresors d'art de la Russie ancienne et moderne*

París, Gide libraire-éditeur, 1859-61

5 volúmenes con 120 fotografías: papel albúmina; 323 x 302 mm o menos

(imagen en arco), sobre cartulina de 736 x 510 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, Bellas Artes, 17-LF/120 V.1, 17-LF/121 V.2, 17-LF/122 V. 3, 17-LF/123 V. 4, 17-LF/124 V. 5

La gran reestructuración arquitectónica del Segundo Imperio y la atención al patrimonio histórico monumental, siguiendo la estela de la *Mission héliographique* fueron los protagonistas del objetivo de los principales fotógrafos de arquitectura en Francia. El primero que abrió un estudio profesional que tendría un amplio desarrollo como fotógrafo oficial, fue Pierre Ambroise Richebourg (1810-1875) (Pare, 1982: 239). Alumno de Daguerre y experto en óptica, conocimientos que adquirió de Vincent Chevalier, trabajó en su estudio desde finales de la década de 1840 en París. Realizó numerosos viajes fotográficos, además de los ya citados en Italia, realizando los primeros daguerrotipos allí. Destaca el que realizó junto a Théophile Gautier en 1858 para ilustrar el libro *Tresors d'art de la Russie ancienne et moderne* (1859-61), donde tomó las primeras fotografías



del interior del Palacio del Ermitage. Miembro de la *Société française de photographie*, desde 1855, participó con éxito en las Exposiciones Universales celebradas entre 1855 y 1867. Fotógrafo oficial de Napoleón III durante el Segundo Imperio, llevó a cabo el registro fotográfico de las principales reformas en las residencias oficiales, como en el Palacio del Elíseo (en 1864) y en la Maison pompéienne (en 1865) —obra del arquitecto Alfred-Nicolas Normand—, y de acontecimientos políticos, como la visita de la reina Victoria a París, en 1856. Además de estos encargos oficiales, Richebourg ideó la fotografía para pasaportes, que comenzó a utilizarse en 1853, así como su uso para la identificación de cadáveres.

41

**Séraphin Médéric Mieusement**

(1840-1905)

*Cathédrales de France*, [1881-85]

3 álbumes con 163 fotografías: papel albúmina a partir de negativo de colodión; 386 x 276 mm sobre cartulina de 525 x 430 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/111 V.1, 17-LF/112 V.2, 17-LF/113 V.3

Junto a la modernización de París, la conservación y difusión del patrimonio histórico continuaba siendo una prioridad para las instituciones francesas. A propuesta del fotógrafo Séraphin-Médéric Mieusement (1840-1905) (Mondenard, 1994), la *Commission des Monuments historiques* decidió realizar una nueva campaña fotográfica que documentara el estado de los monumentos franceses. Mieusement iniciará, a partir de 1875 y durante 20 años, la actualización de los fondos de la *Commission*. Fotógrafo con estudio en Blois, había realizado su primer trabajo de fotografía arquitectónica en 1859, sobre la restauración del castillo de Blois, llevado

a cabo por el arquitecto Félix Duban. Estos negativos serán vendidos a la *Commission* y en ese momento, Mieusement les ofrecerá fotografiar cada uno de los departamentos franceses, en series de setenta imágenes. Especialista en el registro de catedrales y edificios en restauración, a partir de 1881 obtiene la exclusividad de la explotación comercial de estos negativos y, por tanto, de las fotografías oficiales de estos monumentos, convirtiéndose al tiempo la firma Giraudon en representante de venta de su obra en París. En 1892 se marcha al norte de África para documentar los monumentos romanos y religiosos, con objeto de vender una copia de estas obras al College de France. Tras el matrimonio de su hija con Paul Robert (ca. 1865-1898), el estudio se denominaría «Mieusement et Robert» (1890). La muerte prematura de su yerno, destinado a sucederle, le obliga a retirarse a Blois y cede, en 1902, su fondo fotográfico a la casa «J. Leroy et fils». La explotación de los negativos de la *Commission des Monuments nationaux* pasará entonces al estudio «Neurdein et frères».

42

**Antonio Beato** (ca. 1832-1906)

*Pylon del templo de Karnak*, ca. 1890

Papel albúmina; 365 x 254 mm sobre cartulina de 447 x 332 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/10/136

43

**Anónimo**

*Ascensión de la pirámide de Keops*,

1860-80

Papel albúmina; 256 x 201 mm

Madrid, Colección particular



40



41



42



46

44

**Anónimo**

*Vista panorámica del Coliseo de Roma, 1858-65*

Fotografía panorámica compuesta de 3 imágenes: papel a la sal; 410 x 810 mm sobre cartulina de 490 x 810 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/188/13

45

**Anónimo**, atribuido a Francis Frith (1822-1898)

*Fountains Abbey, 1860-70*

Papel albúmina; 242 x 194 mm

Madrid, Colección particular

46

**Anónimo**

*Italien*, ca. 1880

Álbum con 113 fotografías: papel albúmina; 204 x 255 mm o menos, sobre cartulina de 372 x 307 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/119

47

**Alphonse Bernoud** (1820-1889)

[*Album fotográfico de Italia*], [1860-75]

Álbum con 118 fotografías: papel albúmina; 310 x 240 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/41

## INGENIERÍA, OBRAS PÚBLICAS Y ARQUITECTURA INDUSTRIAL

La fotografía de obras públicas y arquitectura industrial fue la primera en estar perfectamente articulada, siendo este tipo de imágenes un género en sí mismo con múltiples lecturas.

A finales de la década de 1850 las principales construcciones de Francia, Gran Bretaña y Alemania tenían, al

menos, un fotógrafo a su disposición, convirtiéndose los archivos de los colegios profesionales, sociedades e institutos de arquitectos e ingenieros, nutridos por las donaciones de sus miembros, en las principales fuentes de documentación arquitectónica industrial, desde fechas muy tempranas.

Fotografiar los pabellones de las exposiciones universales, los puentes y acueductos trazados para las nuevas vías férreas, o los procesos constructivos de edificios que pretendían convertirse en paradigma de la arquitectura contemporánea tuvo sobre todo una finalidad propagandística que dará lugar a una rica iconografía que será difundida en majestuosos álbumes.

48

***Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations***

Londres, W[illiam] Clows and Sons, 1852

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/235 V. 5

Esta fue la primera exposición en la que la fotografía ocuparía un lugar destacado. En la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, celebrada en el Crystal Palace (1851) y visitada por seis millones de personas, la fotografía tuvo una doble presencia: por una parte, al ser exhibida como ejemplo de los avances industriales de las dos grandes potencias existentes por entonces, Francia y Gran Bretaña, con cerca de 800 ejemplares; y por otra, al ser la primera exposición que contó con un catálogo ilustrado, que se conoce también como *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided*. Este catálogo, aquí expuesto, constaba de dos partes, la primera, con tres tomos ilustrados con litografías, mapas y dibujos que acompañaban a los textos en los que se realizaba la descripción de los dis-



tintos expositores y objetos presentados en la muestra internacional; y la segunda, de cuatro tomos ilustrados con 154 calotipos pegados, obra de Hugh Owen y Claude-Marie Ferrier, positivados por Nicolaas Henneman. Para su publicación, Fox Talbot había renunciado a sus derechos sobre la patente para la publicación de libros ilustrados con calotipos, cesión que también impulsó la creación de la *Royal Photographic Society*, como vimos. Se positivaron 20.150 fotografías en papel a la sal, a partir de los negativos en cristal de Ferrier y Owen que ilustraron las 130 copias del catálogo completo.

---

49

**Anónimo**

*Exposition Universelle Paris*, 1889

Álbum con 24 fotografías: papel albúmina; 116 x 191 mm o menos, sobre cartón de 174 x 244 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/171

---

50

**Édouard Baldus** (1813-1889)

*Palais du Louvre et des Tuileries: motifs de décoration intérieure et extérieure reproduits par les procédés d'héliogravure de E. Baldus*

París, Ve. A. Morel & Cie., [1855-58]

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/940 V.3

Tras participar en la *Mission*, Édouard Baldus obtuvo numerosos encargos oficiales, el primero de ellos, ofrecido por él mismo al Ministerio del Interior, para documentar las ciudades de Francia, que publica en el álbum *Les Villes de France*, en 1853. También fotografió las obras públicas y, por encargo del barón James de Rothschild (1792-1868) (*Les Rothschild en France*, 2013), realizó un suntuoso álbum, *Chemin de Fer du Nord*, del viaje de la reina Victoria en tren, desde Boulogne-sur-Mer a París, durante su visita con motivo

de la Exposición Universal de 1855. Los encargos no cesaron: las inundaciones del Ródano a su paso por Lyon, Avignon y Tarascon (1856), la construcción de la ampliación del Louvre, aquí expuesta, o la construcción de la línea férrea entre Marsella y Toulon, fueron algunos de sus célebres trabajos. A partir de 1860 continuó ampliando su repertorio arquitectónico de monumentos franceses y comenzó a comercializar vistas de París en pequeño formato. Continuó comercializando sus fondos hasta su fallecimiento, bajo el título de *Les Monuments principaux de la France*, mediante grabado heliográfico. La visión fotográfica de Baldus se sitúa en clara consonancia con el espíritu de modernización del Segundo Imperio. Sus amplias perspectivas de las calles de París, por ejemplo, reflejan a la perfección el efecto de la nueva configuración espacial prevista por el barón Haussmann. Al igual que él, Baldus muestra la grandeza de una ciudad moderna que daba cabida a las multitudes y a la circulación de los nerviosos carruajes. Por ello no elude en sus representaciones a la figura humana, esperando su aparición en el momento idóneo en el que se encontraban colocadas para colaborar en su intencionada composición monumental. Lo mismo realizaría en sus vistas del ferrocarril y de los principales monumentos franceses. Baldus, además, controló la impresión de sus fotografías mediante los procedimientos fotomecánicos y, para aumentar su efectismo, retocaba algunos de sus negativos con tinta y lápiz.

---

51

**Louis Emile Durandelle**

(1839-1917)

*Le nouvel Opéra de Paris: statues décoratives groupes et bas-reliefs*

París, Ducher et Cie., 1875-76

4 álbumes con 117 fotografías: papel albúmina; 403 x 344 mm o menos, sobre cartulina de 605 x 426 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/126 V.2



48



49



50



51

Entre los fotografías que se centraron en la documentación de nuevas obras se encuentra Louis-Émile Durandelle (Baillargeon, 2011: 113-28), que realizó el seguimiento de la construcción de los edificios más emblemáticos construidos a partir de 1860, como la Ópera (1865-72), el Hôtel-Dieu (1868), la Bibliothèque nationale (1876-80), la basílica del Sacré-Cœur (1877-90) y la torre Eiffel (1887-89). En 1868 abrió una empresa dedicada a trabajos por encargo, junto a Hyacinthe-César Delmaet (1828-1862), muchos magníficamente reproducidos en cuidados álbumes. Su obra se caracterizó por enfatizar el rigor formal de las construcciones que retrataba, destacando la monumentalidad de las estructuras en hierro, como forma de retrato institucional. La empresa «Durandelle et Delmaet» fue comprada, en 1890, por Albert Chevojon, con cuyos herederos sigue funcionando bajo la denominación de «Studio Chevojon», y cuenta con un fondo de más de cincuenta mil negativos (Audouze, Portebos y Helou, 1994).

52

**Anton Rohrbach** (1825-1889)  
*Gran sociedad de los Ferrocarriles rusos. Vistas fotográficas de los mayores puentes de hierro de la línea de San Peterburgo a Varsovia*, 1862  
 Álbum con 26 fotografías: papel albúmina; 245 x 201 mm o menos, sobre cartulina de 500 x 327 mm más 1 folleto; 307 x 310 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/106

53

**Gustave** (fl.1880-1893)  
*Société anonyme des Ateliers de la Dyle à Louvain-Belgique. Matériel de chemins de fer, sucreries, raffineries, distilleries. Jardin d'Hiver construit pour S. M.*

*Leopold II roi des belges ou château royal de Laeken*, [ca. 1878]

Álbum con 87 fotografías: papel albúmina; 165 x 230 mm o menos, sobre cartulina de 290 x 366 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/115

54

**Léonce Reynaud** (1803-1880)  
*Les travaux Publics de la France*  
 París, J. Rothschild éditeur, 1883. 5 vols.  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1485 V.1, BA/1486 V.2, BA/1487 V.3, BA/1488 V.4, BA/1489 V.5

La monumental obra editada bajo la dirección de Léonce Reynaud (1803-1880) constituye uno de los mejores ejemplos del compromiso y la diversa finalidad del uso de la fotografía en Francia. Arquitecto e ingeniero, la doble faceta de Reynaud le llevó a estar vinculado a los principales arquitectos restauradores como Viollet-le-Duc o Vaudoyer, defensores del registro documental fotográfico. Además, su posición como director en la École nationale des ponts et chaussées de París le familiarizó con la fotografía, ya que su enseñanza se incluiría en los planes de estudio obligatorios de esta facultad.

Historiador de la arquitectura, compaginó siempre ambas disciplinas y entre 1867 y 1878 fue el responsable de la construcción de toda la infraestructura de faros del país, además de ser miembro de la *Commission mixte des Travaux Publics* de Francia. Toda esta experiencia y muestras del gran avance alcanzado por el país quiso Reynaud que fuera plasmada en esta obra articulada en cinco volúmenes con 250 fotografías dedicados a carreteras y puentes, el primero, vías férreas, el segundo, canalizaciones, el tercero, puertos, el cuarto, faros y balizas, el último de ellos.



53



52



54





## ESPAÑA: OBJETIVO DE LA CÁMARA

Las primeras imágenes en daguerrotipo se realizaron en España el 10 de noviembre de 1839 en Barcelona, el 18 del mismo mes en Madrid y en Valencia, y en Sevilla en los primeros meses de 1840 (Riego, 2000); es decir, muy poco tiempo después del anuncio oficial en París. Y esto se debió al fluido contacto que la intelectualidad científica y cultural española tenía con todas las noticias e iniciativas que se estaban llevando a cabo en el país vecino. A modo de ejemplo, personajes como Pedro Felipe Monlau y Roca (1808-1871), introductor intelectual del daguerrotipo en España o Federico de Madrazo (1815-1894) (Pérez Gallardo, 2015a: 183-201), que se encontraba en París en el momento del anuncio de Daguerre, difundieron las novedades y reacciones ante el invento del daguerrotipo e incluso pensaron en adquirir un equipo para realizarlos.

Las primeras traducciones de los manuales de uso también fueron impresas en nuestro país [cat. 24] de manera casi inmediata, y antes de finalizar 1839 se habían publicado casi medio centenar de artículos en la prensa española sobre la aparición de la fotografía.

Además del interés que despertó el nuevo invento para fijar la realidad, dado el importante papel que España jugaba en el imaginario europeo en ese momento, no extraña la aparición del Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla, el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada y una Vista del Albaicín de la Alhambra [cat. 55] realizadas por Edmond François Jomard, en la primera obra impresa ilustrada con daguerrotipos, *Excursions daguerriennes*. La creación de la imagen arquitectónica española por parte de fotógra-

fos extranjeros será una de las señas de identidad de la fotografía española del siglo XIX, lo que marcará su producción y difusión, y explica el por qué de su conservación en las principales colecciones europeas y norteamericanas.

El primer interés que despertó la arquitectura, el paisaje y los tipos españoles forma parte de la mirada romántica de la que España fue especial protagonista durante todo el siglo XIX. Términos aparentemente antagónicos como fotografía y romanticismo (Pérez Gallardo, en prensa), tienen en nuestro país una especial relevancia al convertirse en ejemplo casi único en la práctica fotográfica europea.

La cámara vino a servir de complemento al dibujo en el registro iconográfico de los viajeros que recorrieron la Península Ibérica en el siglo XIX. Unos, como Théophile Gautier, con la idea de plasmar en sus relatos y libros de viajes sus experiencias para los que la fotografía vendría a ofrecer la garantía de veracidad a una literatura que alimentaba a otro tipo de viajeros: los de papel. Para otros visitantes, como August Lorent o Louis De Clercq, cuyo objetivo primordial era el estudio y análisis científico de la arquitectura española, la imagen fotográfica serviría para la creación de un atlas iconográfico que las teorías positivistas pretendían construir.

Por último, al igual que en el resto del mundo, nuestro país también quiso mostrar su avance técnico con la construcción de importantes infraestructuras técnicas y obras públicas que además fueron objetivo de la cámara extranjera.





56.A



56.B



56.C

**Pág. 164**

Louis Léon Masson. *Séville, Alcazar*, 1865  
 París, Bibliothèque nationale de France,  
 EO-380-Boîte FOL A  
 [cat. 74, p. 177]

## LAS PRIMERAS IMÁGENES DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Los primeros daguerrotipos realizados en España, tanto en Barcelona como en Madrid, Sevilla y Valencia no han llegado a nosotros, dado el carácter experimental en el que se convirtieron las primeras demostraciones públicas. A modo de ejemplo, en el caso del realizado en Barcelona, la imagen acabaría sorteándose entre el público asistente. Algunas de estas primeras fotografías sacadas del daguerrotipo ilustrarán obras articuladas en forma de recorrido pintoresco. El viaje fue el principal instrumento de conocimiento en el siglo XIX y como extensión del mismo, surgió la necesidad de publicar y difundir lo descubierto. El impulso de expediciones de muy diverso carácter cultural y científico, en las que no podían faltar todos aquellos instrumentos que mejor pudieran registrar y documentar lo visto, hizo que tempranamente la cámara formara parte del equipaje. España se convirtió desde el principio en escala obligada, sino fin, de los viajes que tenían como objetivo alcanzar las tierras de Oriente.

55

**Noël Marie Paymal Lerebours**  
 (editor, 1807-1873), **Edmond François Jomard** (daguerrotipista, 1777-1862) y **Frédéric Salathé** (litógrafo, 1793-1860)

*Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*  
 París, Rittner et Goupil, 1840-42. 2 vols.

Grabado fotomecánico a partir de daguerrotipo; 260 x 380 mm

a. «Espagne. Alcazar de Séville»; fol. 22

b. «Espagne. Alhambra»; fol. 24

c. «Espagne. Grenade»; fol. 26

[Obras reproducidas en la Exposición en soporte digital]

París, Bibliothèque nationale de France, VH-40-PET FOL

La obra francesa *Excursions daguerriennes* (Lerebours, 1840-42) fue la

primera en incluir imágenes de los principales monumentos reproducidos a partir de daguerrotipos, hoy desaparecidos. Compuesta por 111 fascículos en dos volúmenes, incluía una imagen y un texto de varias páginas, con el objetivo de reunir las obras más relevantes del momento, y entre las que se incluyeron el Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla, el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada y una Vista del Albaicín de la Alhambra (*Imágenes en el tiempo*, 2002; *De París a Cádiz*, 2004) realizadas por Edmond François Jomard (1777-1862) (Alonso Martínez, 2002), ingeniero y geógrafo que participó en la expedición napoleónica a Egipto. También autor del texto que acompañaba las láminas, en su descripción de los monumentos españoles, Jomard realizará un relato que se deja llevar por la evocación de un pasado lleno de gloria y riqueza.

56.A

**Anónimo**, atribuido a **Eugène Piot** (1812-1890) y **Théophile Gautier** (1811-1872)

[*Elevated View of Cadiz*], 1840?

Daguerrotipo: 71 x 93 mm (imagen)

sobre soporte de 125 x 149 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 84.XT.265.23

56.B

**Anónimo**, atribuido a **Eugène Piot** (1812-1890) y **Théophile Gautier** (1811-1872)

*The Escorial, Spain*, 1840?

Daguerrotipo: 71 x 93 mm (imagen)

sobre soporte de 127 x 150 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 84.XT.265.24

56.C

**Anónimo**, atribuido a **Eugène Piot** (1812-1890) y **Théophile Gautier** (1811-1872)

[Ayuntamiento de Sevilla], [*The Town Hall, Seville, Spain*], 1840¿?

Daguerrotipo: 70 x 93 mm (imagen)  
sobre soporte de 125 x 149 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 84.XT.265.25

56.D

**Anónimo**, atribuido a **Eugène Piot** (1812-1890) y **Théophile Gautier** (1811-1872) *Gardens of El Alcázar, Seville, Spain*, 1840¿?

Daguerrotipo: 71 x 93 mm (imagen)  
sobre soporte de 125 x 149 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 84.XT.265.27

56.E

**Anónimo**, atribuido a **Eugène Piot** (1812-1890) y **Théophile Gautier** (1811-1872)

[*View of Seville, Spain*], 1840¿?

Daguerrotipo: 70 x 92 mm (imagen)  
sobre soporte de 125 x 149 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 84.XT.265.28

56.F

**Anónimo**, atribuido a **Eugène Piot** (1812-1890) y **Théophile Gautier** (1811-1872)

[*Court of the Lions, The Alhambra*], 1840¿?

Daguerrotipo: 81 x 105 mm (imagen)  
sobre soporte de 125 x 149 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital] Los Ángeles,

The J. Paul Getty Museum, 84.XT.265.29

Los primeros ejemplos de fotografía en daguerrotipo de monumentos españoles son estos cuatro conservados en el J. Paul Getty Museum. Atribuidos a Eugène Piot (1812-1891) (Bonnafe, 1890; Perrot, 1894: 7-23; Piot, 2000: 3-17; Sainte-Marthe, 1992) y a Théophile Gautier (1811-1872) (Bulgin, 1988; Thompson, 2011), y realizados durante su viaje en 1840. Si bien en esa fecha Gautier recorrió España, con su amigo el anticuario, editor y fotógrafo aficionado Eugène Piot, sin embargo, imágenes y descripciones de la época evidencian que, quizá su autoría o su cronología pudieran no ser las atribuidas hasta ahora (Pérez Gallardo, 2015b).

Las dudas se basan fundamentalmente en torno al daguerrotipo del Patio de los Leones, que no pudo ser realizado en 1840, sino varios años más tarde, ya que en esas fechas, tanto las fuentes escritas como el daguerrotipo de Jomard publicado en las *Excursions daguerriennes*, muestran que la fuente de los Leones estaba rodeada de una variada vegetación, que fue sustituida a partir de 1844. En cualquier caso, el interés de estas imágenes radica no solo por estar entre las primeras realizadas que se conservan sino por ofrecer un interesante documento sobre la fisonomía de los edificios retratados, en algunos casos antes de producirse en ellos importantes transformaciones como en el Ayuntamiento de Sevilla o el pabellón en el mencionado Patio de los Leones. También el del Escorial presenta un gran interés ya que supone la continuidad y el inicio en fotografía de una larga tradición iconográfica en la representación del Monasterio desde la presa.



56.E



56.F



57.D

57.A

**Francisco de Leygonier y Haubert**

(1812-1882)

*Sevilla, Alcazar, Interior de los Jardines,* 1846

Papel a la sal a partir de calotipo;

172,5 x 222,5 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Austin, Harry Ransom Center,

964:3464:0001

57.B

**Francisco de Leygonier y Haubert**

(1812-1882)

*Sevilla, Alcázar, Patio de Embajadores,* 1846

Papel a la sal a partir de calotipo;

220 x 175 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Austin, Harry Ransom Center,

964:3464:0002

57.C

**Francisco de Leygonier y Haubert**

(1812-1882)

*Sevilla, Alcázar, Patio Principal,* 1846

Papel a la sal a partir de calotipo;

170 x 222,5 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Austin, Harry Ransom Center,

964:3464:0003

57.D

**Francisco de Leygonier y Haubert**

(1812-1882)

*Sevilla Cathedral,* 1846

Papel a la sal a partir de calotipo;

222 x 172 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Austin, Harry Ransom Center,

964:3464:0004

El fotógrafo Francisco de Leygonier y Haubert había sido siempre considerado francés o de origen francés, pero lo

cierto es que nació en España, aunque sí debía tener lazos con Francia, ya que allí cursó estudios de filosofía y cálculo, y aprendió la técnica del daguerrotipo –del que expuso algunos ejemplos en la *Exposition des produits des arts et l'industrie* de Burdeos de 1844– y del calotipo (Pérez Gallardo, 2015b).

Estos primeros papeles a la sal, están fechados por el Ramson Center como de 1846, lo que los convertiría en las primeras imágenes en calotipo de monumentos españoles. Esta datación es factible debido a que hacía dos años que era conocida su actividad como fotógrafo en la capital hispalense, donde tendría al duque de Montpensier entre sus más insignes clientes y para quien realizaría bajo su encargo imágenes de Sevilla (1852) y Granada (1853), así como las de la Basílica de Valme (1859) tras la restauración realizada por iniciativa del duque y de las que la Biblioteca Nacional de España conserva alguna copia [cat. 75]. Estos encargos tan tempranos por parte de un personaje estrechamente vinculado con la fotografía, bien pudiera deberse a su ya por entonces consolidada labor como fotógrafo. Además, fue corresponsal de *La Lumière* en Sevilla, lo que le dibuja como un personaje vinculado a las novedades impulsadas desde la *Société française de photographie*. Su estudio sería continuado por su hijo, Francisco de Leygonier y Ortiz (*Guía de Sevilla*, 1873).

58

**Joseph de Vigier, vizconde de Vigier**

(1821-1894)

*Álbum de Sevilla,* 1851

Álbum con 30 fotografías: papel a la sal a partir de calotipo

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Pamplona, Colección Duque de Segorbe, Museo Universidad de Navarra

Alumno del taller de Gustave Le Gray, el vizconde de Vigier era amigo y compa-

ñero de estudios del duque de Aumale y su hermano el duque de Montpensier. En el verano de 1849 viajó a Sevilla y se alojó en el Palacio de San Telmo, propiedad de los Montpensier. Durante esta estancia, Vigier realizó una treintena de calotipos de la capital hispalense y los reunió en el album *Sevilla 1851* y que dedicaría a su amigo (Pérez Gallardo, 2015b). El álbum comienza con una vista de la Torre del Oro, seguida de una fotografía del Palacio de San Telmo y continúa al modo del imaginario romántico por los edificios más emblemáticos de la ciudad: la Giralda, los Reales Alcázares, el Ayuntamiento, etc. La aparición del Palacio de San Telmo, no solo sería un homenaje a un buen amigo, sino que introducirlo dentro del recorrido iconográfico de los principales monumentos de la ciudad, lo dotaba de notoriedad y con ello venía a poner de manifiesto el papel de la familia Montpensier en Sevilla, al retratar el palacio en el que Luis Felipe de Orleans instaló su corte «chica».

Las fotografías de Vigier –aunque su iconografía se deba a la imagen romántica preestablecida–, buscaban la originalidad a través de los efectos de contraluz, los encuadres frontales y el silueteado de los elementos arquitectónicos para dar una mayor sensación de profundidad. Su actividad como fotógrafo aficionado apenas llegó a 1860, cuando, tras su matrimonio con Jeanne Marthe Bonniot de Salignac, se dedicó a su familia y a la gestión de su fortuna.

59.A

#### Claudius Galen Wheelhouse

(1826-1909)

*Plaza d'Isabella Secondi, Cadiz, 1849*

Papel a la sal a partir de calotipo;

56 x 206 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Bradford, Royal Photographic Society, National Media Museum,

2003-5001\_2\_22544\_03

59.B

#### Claudius Galen Wheelhouse

(1826-1909)

*The Guard House at Seville, 1849*

Papel a la sal a partir de calotipo;

144 x 195 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Bradford, Royal Photographic Society, National Media Museum,

2003-5001\_2\_22544\_04

59.C

#### Claudius Galen Wheelhouse

(1826-1909)

*Market square, Seville, 1849*

Papel a la sal a partir de calotipo;

143 x 200 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Bradford, Royal Photographic Society, National Media Museum,

2003-5001\_2\_22544\_05

59.D

#### Claudius Galen Wheelhouse

(1826-1909)

*Market square, Seville, 1849*

Papel a la sal a partir de calotipo;

232 x 174 mm

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Bradford, Royal Photographic Society, National Media Museum,

2003-5001\_2\_22544\_06

El médico Claudius Galen Wheelhouse, camino del viaje que realizó por Oriente como médico oficial de Lord Lincoln, quinto duque de Newcastle y posterior Ministro de la Guerra, realizaría una estratégica parada en territorio español en 1849. A pesar de ser elaborado por un aficionado, su excelente trabajo fotográfico, es junto al del vizconde de Vigier, el primer ejemplo de calotipos de contenido monumental. Fruto de su viaje, recopiló tanto el diario como las imágenes en dos volúmenes que lleva-



59.A



59.C



ron por título *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean* (Wheelhouse, 2006).

En los comentarios que acompañaban a las ilustraciones, Wheelhouse se detenía en las condiciones y vicisitudes para la obtención de las tomas. El 9 de octubre de 1849 tomaba su primera imagen de la plaza de Isabel II en Cádiz y narraba cómo este invento era tan desconocido por la mayoría en la Península Ibérica, que Wheelhouse fue tomado por un espía. Sus imágenes en España destacan no solo por su calidad, sino también por los encuadres escogidos, que pretendían reproducir la esencia antes descrita por la literatura, como muestra su último comentario al buscar el punto de vista «más característico de las calles y la ciudad» de Sevilla, reflejando el protagonismo de la Giralda como icono clave y representativo de la capital andaluza. La fijación de los encuadres de Wheelhouse, buscando captar la esencia del ambiente antes conocido a través de las litografías y descripciones literarias, tuvo una larguísima continuidad en la fotografía decimonónica, como puede comprobarse en las ilustraciones de la plaza de San Francisco realizadas sucesivamente por Tenison, Beaucorps y Clifford.

---

60

**José Albiñana** (1819-1879)

*Vista de la fachada principal del Museo del Prado*, 1851

Daguerrotipo: 150 x 200 mm (imagen);  
320 x 380 mm (marco)

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Madrid, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, 10197007

Esa pieza es uno de los pocos daguerrotipos de contenido monumental que se conservan, si bien su tardía datación muestra el carácter excep-

cional de la práctica de esta técnica en nuestro país. Su autor, José Albiñana fue uno de los primeros españoles en abrir un estudio de daguerrotipia, llegando a ser el primer fotógrafo de cámara de la reina Isabel II (Leticia Ruiz, 1999: 34-61). La imagen sigue la construcción con la que antes el dibujo y la litografía retrataron los edificios de importancia, ya que la realización en una prolongada perspectiva longitudinal permitía mejor dar la impresión de encontrarnos ante un gran edificio representativo.

---

61

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)

*Copia Talbotipia de los Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S. M. y la presentación de S. A. R. la Princesa de Asturias...*, 1852

Álbum con 7 fotografías: papel a la sal a partir de calotipo

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, FOT/238

Este álbum marca el inicio profesional de la actividad fotográfica de Charles Clifford en nuestro país. Un año antes de su realización, el fotógrafo británico abrió un estudio de «daguerrotipia en papel», es decir, de calotipo, en la Puerta del Sol, bajo la denominación de «Establecimiento inglés». El resultado de estas primeras fotografías oficiales no sería muy óptimo, ya que muchas de las arquitecturas efímeras representadas tuvieron que ser redibujadas y silueteadas a lápiz. Las siete imágenes muestran tanto arquitecturas monumentales como el Palacio Real de Madrid o el Congreso, como a las arquitecturas efímeras levantadas para conmemorar el nacimiento de María Isabel de Borbón y Borbón, que decoraron Madrid en los primeros meses de 1852.



**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)

*Album de Salamanca y Ávila*, 1853

Álbum con 32 fotografías: papel a la sal a partir de calotipo

[Obra reproducida en la Exposición en soporte digital]

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, FOT-album-2/Clifford

El reconocimiento al trabajo que Clifford estaba realizando desde su estudio de Madrid, le llevó a recibir el encargo que será el primer ejemplo de la relación entre fotografía y arquitectura. El académico arquitecto Francisco Jareño contó con él para formar parte de la expedición a Salamanca, que los futuros arquitectos en formación debían realizar bajo su supervisión. Jareño acababa de llegar de Roma, ciudad en la que al mismo tiempo la *Scuola Romana di fotografia* desarrollaba su máxima actividad (Pérez Gallardo, 2015a y b), contando entre sus miembros con el español príncipe de Anglona y el arquitecto Alfred Normand. Por ello, no es de extrañar que Jareño, también quisiera familiarizar a los jóvenes arquitectos con esta nueva herramienta y para ello contó con Charles Clifford, el único fotógrafo de la capital con medios para realizar calotipos. La novedad de incluirle en la expedición sería destacada incluso por la prensa de la época (*El Herald*, 28 de mayo de 1853: 2).

El conjunto de fotografías de Salamanca y Ávila tuvo como principal objetivo la representación de detalles arquitectónicos de fachadas, puertas y ventanas, como las de la Catedral Vieja y Nueva, de la Universidad y de la Iglesia del Santo Espíritu, así como de la célebre Torre del Gallo. Completaban la serie varias vistas panorámicas de la ciudad, también con un punto de vista ele-

vado, como *La vista de la Clerecía y la Catedral*, que Clifford debió realizar subido a algún tejado de la ciudad. Todas las imágenes fueron tomadas en el exterior, debido a la complejidad de los tiempos de exposición en interiores. Destacan, por su carácter testimonial, las dos imágenes de San Adrián, iglesia hoy desaparecida, en la que se encontraban enterrados algunos miembros de la familia de don Pedro de Anaya.

### LA MIRADA EN EL ROMANTICISMO

El interés de viajeros y eruditos en el siglo XVIII por las antigüedades clásicas de Grecia e Italia, dejó paso a la búsqueda de lo gótico y lo oriental por parte de franceses, británicos y alemanes. España, por su historia, su arquitectura y sus costumbres, además de la imagen romántica proyectada por los mejores escritores del momento, se convirtió en escenario donde encontrar la esencia de ese pasado sin tener que salir de Europa, y en lugar de tránsito hacia Próximo Oriente. Prueba de ello es la llegada de más del medio centenar de fotógrafos extranjeros que recorrieron la Península entre 1849 y 1860. La fotografía sería además una evidencia de la particularidad española y su amplia difusión contribuirá a afianzar esa identidad que marcará la diferencia a través de imágenes fundamentalmente de la arquitectura nazarí, —en menor medida de la medieval o renacentista—, o de los tipos populares.

Durante el siglo XIX se publicaron más de un centenar de libros sobre España en el extranjero, fundamentalmente en torno a la literatura de viajes, que hacían las veces de repertorios artísticos, más o menos eruditos, y que fijaron los principales monumentos y objetos artísticos dignos de ser visitados por los viajeros (Foulché-Delbose, 1896; Farinelli, 1942; Fernández Herr, 1974; Alberich, 1976; González Troyano et al., 1987;





63



64

Figuerola y Melgar, 1971; Roberston, 1988; Mitchell, 1989; Pardo, 1989; Rubio Jiménez, 1992: 23-31; Serrano, 1993; Caraion, 2003; Vega, 2004: 23-125 y Reyero, 2008.). Los títulos publicados por Alexandre Dumas, Prosper Mérimée o Théophile Gautier, en Francia, o los de George Borrow y Richard Ford (Gautier, 1843 y 1858; Borrow, 1843; Ford, 1845 y Dumas, 1847), en Gran Bretaña, se convirtieron en verdaderas biblias para cualquier viajero que decidiera visitar la Península Ibérica.

El auge de las publicaciones de viajes en las que prevalecía el interés artístico y monumental, a partir de 1850, vino a coincidir con la mejora de las técnicas fotográficas y el uso del negativo de colodión que era mucho más estable y con mayor definición de la imagen. A partir de la década de 1850, el número de fotógrafos extranjeros que visitó la Península fue contado, pero incesante, debido a la complejidad del transporte de equipos y materiales, lo que explica el reducido volumen de imágenes realizadas. La demanda de fotografías iniciaría, además, un nuevo comercio que obligaba a la constante ampliación de los repertorios existentes mediante expediciones programadas, en estos primeros años del nacimiento de este tipo de ventas, y sobre todo mediante el traspaso de imágenes realizadas por un autor y después inscritas bajo otra denominación.

63

**Antonio Furió** (1798-1853)  
*Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*  
 Palma, Imprenta de Pedro José Gelabert, 1840  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1312

Esta obra es un ejemplo más del auge que el uso del daguerrotipo obtuvo en apenas unos pocos meses después desde su nacimiento. Junto a las obras de Pi y Margall y de Noël Marie

Paymal Lerebours, el *Panorama* de las Islas Baleares se ilustró con litografías inspiradas y/o sacadas directamente del daguerrotipo.

64

**Noël Marie Paymal Lerebours**  
 (editor, 1807-1873), **Edmond François Jomard** (daguerrotipista, 1777-1862) y **Frédéric Salathé** (litógrafo, 1793-1860)  
*Espagne. Alhambra*, ca. 1842  
 Estampa: litografía sacada de daguerrotipo; 151 x 206 mm (imagen)  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/19559

65

**José Herrera Dávila**  
*Sevilla: mapa de su Provincia civil*, 1846  
 1 mapa: grabado sacado de daguerrotipo; 290 x 410 mm en h. de 580 x 710 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, MV/9

En el margen inferior del mapa aparece una vista de la Torre del Oro sacada de un daguerrotipo realizado por Francisco de Leygonier, siendo esta la única imagen que bajo esta técnica conocemos de este fotógrafo.

66

**Edward-King Tenison** (1805-1878)  
*Recuerdos de España*, 1852-53  
 Papel a la sal a partir de negativo de papel; 650 x 485 mm  
 París, Bibliothèque nationale de France, RESERVE VF-268-FT 4

Primer álbum en calotipo que representa de forma excepcional el espíritu de los viajeros que recorrieron nuestro país y muestra cómo la vinculación entre litografía y fotografía caminó estrechamente en el *just milieu*,

ya que el viaje realizado por Edward-King Tenison (1805-1878) (Shaaf, 2007) y Louisa Tenison (1819-1882) es una prueba de la disyuntiva decimonónica planteada, entre ilustrar con dibujos o con fotografías. El coronel Tenison, miembro de la *Société française de photographie*, adquirió los conocimientos de los dos maestros del calotipo del momento: de Fox Talbot en 1851 (Cronin y O'Connor, 2003: 224) y poco antes de su periplo español, recibió lecciones de Le Gray y Édouard Baldus, de quien aprendería el uso de la gelatina para emulsionar los negativos. Fruto del viaje, realizado entre 1850 y 1853, Louisa Tenison escribió *Castile and Andalusia* y por su parte, Edward-King Tenison elaboraría un álbum titulado *Recuerdos de España*, con treinta y cinco positivos dedicados a Granada (cinco de la Alhambra), Córdoba, Sevilla, Madrid, Toledo, Segovia, Valladolid, Burgos y Montserrat. Además del posible asesoramiento de Richard Ford, el itinerario realizado por el matrimonio, inaudito hasta entonces para los viajeros extranjeros, contó con las indicaciones de Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897) (Roca, 1897: 544-65; Roca, 1898: 13-32, 70-82, 110-30, 562-68; Roca, 1899: 101-06; Vilar García, 2004; Álvarez Ramos y Álvarez Millán, 2007 y Álvarez Millán y Heide, 2008), arabista español con estrechas relaciones británicas, que, meses antes de la llegada de los Tenison, había realizado ese mismo periplo (Álvarez Ramos y Álvarez Millán, 2007: 153) y a cuya ayuda se refirió Louisa en su libro. Pascual de Gayangos y Arce fue autor de la traducción de las inscripciones árabes del Palacio de la Alhambra dibujadas por Owen Jones y Jules Goury (1842-45). El trabajo llevado a cabo por Edward-King y Louisa Tenison también fue admirado y exhibido en público apenas regresaron de España.

En 1853 se celebraba en Dublín la *Great Industrial Exhibition* y en ella Te-

nison presentó una amplia selección de sus encuadres españoles (Hamman, 1857: 439), que destacaron, sobre todo, por su tamaño –la vista panorámica de Toledo tenía unas dimensiones de 27 x 100 cm– y por la variedad de sus tonalidades. La fama que adquirió el trabajo en España de los Tenison lo demuestran las varias menciones realizadas en la revista especializada *La Lumière* (25 de febrero de 1854, 20 de mayo de 1854, 24 de febrero de 1855 y 12 de mayo de 1855), por el crítico Ernest Lacan, que lo incluía entre los mejores ejemplos de fotografía de paisaje y arquitectura; así como la inclusión de algunas de las imágenes de Tenison en las obras de Blanquart-Evrard, *Souvenirs photographiques* y *Recueil photographique*, debido a su calidad y originalidad.

67

**Tenison, Louisa** (1819-1882)  
*Castile and Andalusia*  
Londres, Richard Bentley, 1853  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 4/202663

Si Edward-King Tenison utilizó la fotografía y su obra tuvo un gran reconocimiento, no lo fue menos el libro que lady Louisa Tenison publicaría también fruto del viaje, ilustrado con dibujos originales de la propia Louisa y de Egron Sellif Lundgren (1815-1875) (Asplund, 1914-15; Grönvold, 1953: 31-46), acuarelista sueco especializado en vistas y tipos populares que residió en la capital hispalense entre 1849 y 1853, y litografiados bajo la supervisión de John Frederick Lewis (1804-1876), acuarelista y dibujante inglés, que viajó por España junto a Richard Ford (1796-1858) entre 1832 y 1833.

El viaje por España de la pareja también les llevaría a asesorar a Robert Burford (1791-1861) en la obra, publicada en 1853, y que hasta ahora ha pasado desaperci-



65



66



67





68



69

bida, *Description of a view of the city of Granada, with the celebrated fortress and palace of the Alhambra, and the surrounding beautiful vega, or plain*. Burford era un célebre conocido de panoramas y propietario del situado en Leicester Square (Pérez Gallardo, 2015a: 234). Esta vista de Granada fue pintada por el propio Burford asistido por H. C. Selous, a partir de los dibujos de J. Uwins, y este fue ayudado por Louisa Tenison, que incluiría una de las panorámicas del palacio de la Alhambra, tomada desde la Silla del Moro. En esta, es indudable que se sirvieron de la fotografía como apunte para poder reproducir con exactitud todo el perfil del monumento, así como los detalles geográficos y naturales, sobre todo si además se tiene en cuenta que las fotografías en gran formato eran una de las especialidades de Louisa Tenison.

El periplo realizado por el matrimonio y recogido en sus obras, abrió camino para otros viajeros posteriores, y en la larga reseña que Gayangos dedicaría a *Castille and Andalusia* publicada en la *Revista española de Ambos Mundos*.

68

**Paul Èmile Marés** (1825-1900)  
*Séville, cathédrale*, 1853

Papel a la sal ligeramente albuminado  
París, Bibliothèque nationale de France,  
EO-1503-FOL

La obra del Paul Èmile Marés (Aubenat, 2011: 292; Durand, en prensa), cuyas fotografías de Granada fechadas en 1853, se sitúan al mismo tiempo que el viaje de otro alumno de Gustave Le Gray, Émile Pécarrère (1816-1904) (*Ibidem*: 299; Durand, en prensa), es un ejemplo de la transacción de fotografías entre distintos autores. Muchas de ellas fueron comercializadas por los hermanos Bisson y por Louis-Alphonse Davanne, a los que incluso se

llegó a situar entre los viajeros que visitaron España, pero —y a pesar de lo manifestado en la bibliografía (Chlumsky, Eskildsen y Marbot, 1999)—, ninguno de estos fotógrafos comerciales tomaron imágenes en suelo español y sí en cambio, adquirieron la obra de otros autores. El motivo del viaje de Marés, fue su verdadera pasión por la botánica, la geología y la meteorología, temas sobre los que publicaría varias obras de referencia y que le traerían a nuestro país para realizar la obra *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares*, que se publicaría en 1880 (Marès y Vigineix).

69

**Paul Èmile Marés** (1825-1900)  
*Lonja de la Seda et Plaza de Mercado (Valence)*, 1853

Papel a la sal ligeramente albuminado a partir de negativo de papel  
París, Bibliothèque nationale de France,  
EO-1503-FOL

70

**Louis Dax d'Axat** (1816-1872)  
*Vista de París y algunas de otros puntos*, 1853

Álbum con 25 fotografías: papel albúmina a partir de negativo de colodión

Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, FOT/113

Ernest Lacan escribió en la revista *La Lumière* (Lacan, 1855: 1) que las obras de Armand-Jean-Antoine-Louis de Dax d'Axat, el vizconde de Dax (Pérez Gallardo, 2012: 68-76) eran propias de un cicerone de España, y añadió que «las bellas pruebas de M. le vicomte de Vigier y de M. Tenison, como las de M. Marés y Clifford, reproducen todas las riquezas artísticas que reúne este bello país». Casi al tiempo de la visita de los Tenison, sabemos por Lacan que Louis Dax d'Axat elaboró un álbum titulado

*L'Espagne, les Bords du Rhin, Le Midi de la France, Raphaël, Velasquez, Murillo* compuesto por más de cuatrocientas imágenes. Este álbum, hoy desaparecido, contaba con una pequeña selección de las fotografías que realizó en España, y que el autor ofreció como regalo a la reina Isabel II y a su esposo Francisco de Asís. El vizconde de Dax, nacido en Montpellier, pertenecía a una de las familias más ilustres del Languedoc. Abogado de formación, formó parte del Ministerio de Asuntos Exteriores y ocupó varios consulados. La muerte de su madre le coloca ante una difícil situación económica que le obligaría a trabajar como escritor, dibujante e ilustrador (*La Chasse Illustrée*, 13 de julio de 1872). En 1853 contrae matrimonio con Eulalie-Louise-Camille Dufour, quien compartió con el vizconde su pasión por la escritura. Juntos partirán hacia España ese mismo año y en Madrid nacerá su primer hijo. Según él mismo afirmó, aprendió fotografía con Claude-Marie Ferrier (*La Lumière*, 25 de septiembre de 1852), pionero en el uso del negativo de albúmina y positivado sobre papel a la sal. Los mejores ejemplos fotográficos conocidos hasta ahora del vizconde de Dax se conservan en la Real Biblioteca del Palacio Real. El primero de ellos lo forman las dos reproducciones de estampas que ilustraron el drama heroico *La Escuela de los pueblos* (1852) del barón J. A. de Rostan, alegorías que representan «El nacimiento de los reyes» y el «Reinado de un gran monarca». El interés de Dax por la reproducción de pinturas, dibujos y estampas le convirtió en un pionero de la reproducción de obras de arte. El álbum *Vista de París y algunas de otros puntos* comienza, a modo de dedicatoria, con la imagen del busto escultórico de Isabel II, para continuar con dos imágenes de la capilla y el palacio de la Malmaison, residencia por entonces de la reina María Cristina. Las imágenes de arquitectura y otros monumentos se alternan entre obras parisinas y madrileñas sin ningún orden. El reco-

rrido de vistas españolas se inicia con una imagen de la fuente de Neptuno, de gran belleza, en la que el monumento aparece rodeado de árboles, bajo un nebuloso cielo, ubicado según el diseño original que José de Hermosilla proyectó para el Paseo del Prado. Dos de las fotografías de arquitectura destacadas por Lacan en sus artículos, una del Museo del Prado y otra del Palacio Real con efecto nocturno, sí figuran en el álbum de la Real Biblioteca y ambas son una muestra de la maestría que el vizconde de Dax había alcanzado tempranamente en la práctica del negativo de vidrio. De la imagen del Palacio Real con efecto de noche, Lacan destacó su finura y definición. Es evidente la admiración que despertó el álbum completo de Dax, dadas las dificultades de realización teniendo en cuenta que la técnica del colodión aún se encontraba, por entonces, en fase de experimentación.

71

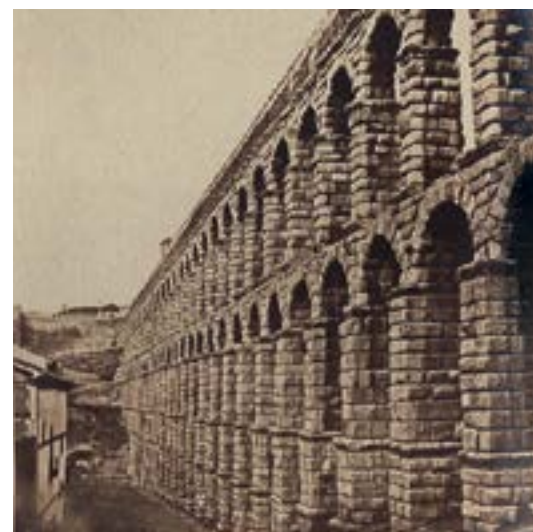
**Alfred-Léopold-Gabriel Germond de Lavigne** (1812-1896) y **Eugène Sevaistre** (fl. 1850-1860)

*Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal* París, L. Hachette et Compagnie, 1859  
Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, VI-903

Peculiar ejemplo del uso de la este-reoscopia fue la ilustración de esta obra redactada por Alfred Germond de Lavigne (1812-1896) en 1859, e ilustrada con fotografías de Eugène Sevaistre (activo entre 1850 y 1860). La obra es además un ejemplo de la evolución desde el «orientalismo romántico» al «orientalismo positivista», a través de la sustitución de los relatos románticos tomados al pie de la letra como instrumentos de viaje, por la elaboración y publicación de guías de viaje redactadas por eruditos.



70



71





72



73

En la introducción a su guía, Lavigne criticaba la forma imaginaria en la que España había sido tratada hasta entonces por las guías de viaje, a lo que él pretendía poner remedio con su obra:

*¡Pobre España! ¡Qué fantasma se ha hecho de ella en la lejanía!. Las gentes de imaginación fecunda que tanto han dicho sobre los caminos de España, que la palabra «viaje» se traduce todavía en opinión de la mayoría por caminos imposibles, montañas inaccesibles, ríos para vagar, baches donde atascarse, barrancos donde extraviarse, tierras arenosas donde diez mulas no son suficientes para levantar un pesado carromato... (Lavigne y Sevaistre, 1859).*

Traductor, historiador y viajero por España desde 1857, Germond de Lavigne publicó dos años más tarde *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, con 54 imágenes de entre las más de doscientas que Eugène Sevaistre realizó en los mismos años del viaje de Lavigne. De esta obra solo se conocen dos ejemplares ilustrados: uno que perteneció a la emperatriz y este perteneciente a Isabel II. La razón por la cual fueron dos los ejemplares ilustrados 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 de monumentos españoles siendo él el primero en realizar tan extenso repertorio de vistas de monumentos y ciudades españolas.

72

**Louis Charles Raoul Vernay,**  
conde de Vernay (1825-?)  
*Monasterio de Montserrat, 1862*  
Álbum con 13 fotografías: papel  
albúmina a partir de negativo de  
colodión  
Madrid, Patrimonio Nacional,  
Real Biblioteca, FOT /109

La actividad del conde de Vernay en nuestro país comenzaría en 1852, trabajando para el duque de Montpensier en Sevilla y Cádiz, pero no será hasta 1862 que abriría un estudio fotográfico en Madrid. Un año más tarde, fue nombrado fotógrafo de cámara, en sustitución de Charles Clifford, de la reina Isabel II quien le otorgó la Orden de Carlos III ese mismo año. Dicha concesión despertó susceptibilidades en la prensa de la época (*La Iberia*, 18 de junio de 1863) por considerar este gesto un desprecio hacia el trabajo de otros fotógrafos nacionales como Martínez Sánchez y Alonso Martínez, e incluso el propio Jean Laurent, otro fotógrafo francés ya por entonces muy reconocido. El origen de tal premio o en señal de agradecimiento, pudo estar en la realización de este álbum de Montserrat, dedicado a la reina, en el que aparecían vistas del monasterio benedictino, haciendo destacar su monumentalidad bajo el marco del paisaje rocoso que le rodea, con espectaculares puntos de vista, como el realizado desde la roca de Sant Jaume. Su estudio de la calle Montera, fue el lugar en el que Disdéri se instalará durante los meses de noviembre y diciembre de 1864, estancia que tuvo una gran repercusión en la corte. Tras varios episodios rocambolescos, en los que se batió en duelo e incluso se le dio por muerto víctima de una explosión en su estudio de París, el conde de Vernay permaneció en Madrid hasta 1873, fecha desde la que no se vuelve a tener noticia de su trabajo. A pesar de saber que realizó varias fotografías de obras públicas y arquitectura, tan solo se conocen como ejemplo de ellas el álbum de Montserrat y cuatro imágenes de Barcelona, los Reales Alcázares y la catedral de Sevilla [cat. 138], en las que podemos contemplar su maestría en la técnica del colodión y su gusto por los encuadres tomados desde puntos de vista elevados.

73

**Louis Léon Masson** (fl. 1858-1874)*Tolède, Cour de l'Alcazar*, 1865

Papel albúmina a partir de negativo de colodión

París, Bibliothèque nationale de France, EO-380-Boîte FOL A NQ-C-058205

De origen francés, y aún desconocida biografía, Louis Léon Masson formó parte de la primera generación de extranjeros que visitaron España y finalmente decidieron quedarse y abrir su propio estudio fotográfico. Comenzó trabajando en calotipo y estereoscopia desde 1850, etapa de la que se conserva el Álbum fotográfico sevillano (Torre Val, 2011: 791-800), con 23 imágenes fechadas en 1855 y dedicado a los duques de Montpensier. Instalado en la calle Sierpes de Sevilla, además de especializarse en vistas de la ciudad y sus principales monumentos, que fotografiará siguiendo la iconografía marcada, aportó nuevas perspectivas en monumentos poco retratados hasta ese momento. Además de la capital hispalense, también fotografiará Madrid, Málaga, Gibraltar, Toledo, Granada y Córdoba. Las obras aquí expuestas obedecen a la etapa en la que utilizará el negativo de colodión.

74

**Louis Léon Masson** (fl. 1858-1874)*Séville, Alcazar*, 1865

Papel albúmina a partir de negativo de colodión

París, Bibliothèque nationale de France, EO-380-Boîte FOL A

75

**Varios autores**

*Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano. Vistas de España*, 1855-75

Álbum con 265 fotografías: papel a la sal,

albúmina y baritado;

297 x 647 mm o menos

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/13

Esta obra forma parte de la adquisición que la Biblioteca Nacional de España hizo de la colección fotográfica del pintor Manuel Castellano en 1871, gracias a la iniciativa de su por entonces director, Juan Eugenio Hartzenbusch Martínez, conocedor de la importancia que la fotografía tenía y ante la resistencia de los fotógrafos españoles a inscribir bajo el depósito de la propiedad literaria y de imprenta. El origen y uso que Castellano quiso darle a su colección fotográfica está en fase de estudio y valoración, y solo este álbum contiene algunos de los primeros ejemplos fotográficos de arquitecturas, monumentos y obras públicas españolas en papel a la sal y colodión, de entre las más de veinte mil fotografías adquiridas por la Biblioteca Nacional. Junto a fotografías de cuidada composición, como el palacio de Godoy o el monasterio de la Encarnación, fechadas en 1859, el pintor ubicó imágenes de un marcado carácter documental, como las de la reforma de la Puerta del Sol o las de la basílica de Valme recién restaurada, e incluso realizó proyectos de carácter neohistoricista con la reproducción de proyectos arquitectónicos de finalidad desconocida.

76

**Joaquín Pedrosa**

*Granada, Claustro del patio de la Alberca. Alhambra*, ca. 1857

Papel albúmina; 262 x 363 mm sobre cartulina de 198 x 304 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/209/2



74



75



76



77



78

77

### Joaquín Pedrosa

*Granada Alhambra. Patio de los Leones*, [ca. 1857]

Papel a la sal; 198 x 263 mm sobre cartulina de 283 x 362 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/209/3d

78

**Anónimo**, atribuido a Robert Peters Napper (1819-1867)

*Sevilla, fachada del Palacio de San Telmo*, 1860-62

Papel albúmina; 205 x 267 mm (imagen) sobre papel de 233 x 310 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/135/18

## TERRITORIO Y CIUDAD. LA IMAGEN DEL PROGRESO

Las realización de considerables infraestructuras a partir de la segunda mitad del siglo XIX no fue menos en España, frente a otras potencias europeas, y al igual que ocurrió en Francia, Gran Bretaña o Rusia [cat. 51-54], también nuestras obras públicas tuvieron un significativo registro documental. La denominada arquitectura de hierro, propia de las grandes obras de ingeniería (Díaz-Aguado, 2004: 147-49; Aguilar Civera, 2007: 82-93), fue protagonista de tempranos encargos y repertorios fotográficos de importantes fotógrafos como Charles Clifford o Jean Laurent que trabajaban al servicio del Estado.

Bravo Murillo, ayudado por una gran inversión extranjera, impulsó la construcción de una importante red ferroviaria (Comín Comín et al., 1998) y una clara mejora en las construcciones civiles españolas en apenas veinte años. El uso de la fotografía, tanto durante el proceso constructivo como una vez inaugurada la obra pú-

blica, obedecía tanto a una cuestión documental, como a la difusión de la propaganda del avance técnico de la España isabelina (Alzola y Minondo, 1979), de un periodo que el escritor Pedro Antonio de Alarcón llegaría a calificar como el de la «Edad de Oro de las Obras Públicas» (Bonet Correa, 2001).

79

### Anónimo

[*Vista de la calle de Alcalá, acera del Mediodía*], 1856

Papel a la sal; 167 x 212 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/31

80

### Charles Clifford (ca. 1819-1863)

*Puerta del Sol a comienzos de las obras de remodelación*, 1857

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 335 x 436 mm sobre cartulina de 355 x 474 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/30/24

81

### Charles Clifford (ca. 1819-1863)

*Puerta del Sol de Madrid en 1857, antes de la reforma. 2ª vista*

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 310 x 399 mm, sobre cartulina de 427 x 514 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/60

82

### Charles Clifford (ca. 1819-1863)

*Puerta del Sol de Madrid en 1857, antes de la reforma. 3ª vista*

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 400 x 322 mm sobre cartulina de 555 x 512 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/61





El ingeniero Lucio del Valle (1815-1874) (Díaz-Aguado, 1996: 49-59), constructor del tramo de las Cabrillas de la carretera Madrid-Valencia, del Canal de Isabel II y de la reforma de la Puerta del Sol, vio en la fotografía un poderoso aliado que podía documentar y además difundir la imagen de las grandes obras iniciadas en la España isabelina. Por ello encargó al mejor fotógrafo de la capital por entonces, Charles Clifford, el registro fotográfico que documentara las obras de transformación de la Puerta del Sol mediante la composición de varias imágenes, tomadas desde una terraza elevada de la plaza (quizá desde su propio estudio), obteniendo así una panorámica que recogía desde la calle Preciados hasta la de la Montera. Finalizadas las obras volvería a fotografiar este mismo enclave, en 1862, esta vez a ras del suelo, imagen que ofrecía el aspecto limpio, moderno y amplio de la plaza tras la remodelación, en claro contraste con la imagen caótica en primer plano tomada en 1857.

83

**José María Sánchez** (fl. 1850-1870)

*Vista de la Exposición Agrícola en la Montaña del Príncipe Pío, 1857*

Papel a la sal a partir de negativo de papel; 360 x 474 mm sobre papel gris de 363 x 480 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/47

84

**Gonzalo Langa** (fl. 1860-1887)

*Colocación de la primera piedra de la Biblioteca y Museo Nacional, 1866*

Papel albúmina; 162 x 220 mm sobre cartulina de 311 x 375 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/186/15

85

**Conde de Lipa** (1793-1871)

*Colocación de la primera piedra de la Biblioteca y Museo Nacional, 1866*

Papel albúmina; 152 x 217 mm (esquinas redondeadas) sobre cartulina de 310 x 377 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/186/24

Bajo el seudónimo de conde de Lipa, se encontraba Ludwik Tarszenski Konarzenski (1793-1871), un exiliado polaco que luchó en Sevilla en defensa de la reina Isabel II, por lo que se le concedió la Orden de Isabel la Católica. Precisamente en esta ciudad abrió un estudio de daguerrotipia y enseñó su técnica a varios fotógrafos que formarían la primera generación española. Nombrado fotógrafo oficial de la reina por sus excelentes retratos, en alguna ocasión realizaría fotografías de acontecimientos e inauguraciones como estas de la colocación de la primera piedra del edificio de la Biblioteca Nacional el 21 de abril de 1866, o la inauguración de las obras del ayuntamiento de Cáceres, en 1868, convirtiéndose en la imagen más antigua conocida de la ciudad.

86

**José Suárez** (fl. 1868-1869)

*Iglesia de San Millán, ca. 1860*

Papel albúmina; 202 x 258 mm sobre cartulina de 280 x 308 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/10

87

**José Suárez** (fl. 1868-1869)

*Iglesia de Sta. Cruz, 1869*

Papel albúmina; 259 x 202 mm sobre cartulina de 358 x 250 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/11

Fotógrafo y editor, José Suárez es aún un autor por descubrir. En 1866 comenzó la publicación en su establecimiento de la calle Sevilla de Madrid, de una edición ilustrada de la *Divina Comedia* de Dante, traducida por Pedro Fernández de Vi-



llegas, donde se reprodujeron fotográficamente los dibujos de Francesco Scaramuzza, de la Academia de Parma, y en cuya preparación le ayudaría el por entonces director de la Biblioteca Nacional, Juan Eugenio Hartzenbusch Martínez (1806-1880), prestándole un raro y antiguo ejemplar y realizando el prólogo de la obra [signatura 3/44432]. Unos meses antes ya se había anunciado en la prensa (*La Soberanía Nacional*, 1866: 3; Sánchez Torija, 2006) el inicio de una publicación en la que, bajo el título de *Museo Fotográfico* se pretendía:

*...[dar] a conocer los mejores modelos de arte, por medio de la reproducción fotográfica, ha dado ya a la pública luz las dos primeras entregas del Museo fotográfico, que se compondrá de las obras maestras de Rafael, Miguel Ángel, Correggio, Rubens, Murillo, Ticiano, Juan de Juanes, Teniers, Velázquez y otros muchos, acabadas con arreglo a los últimos adelantos de la fotografía. [...] Con las copias de cuadros alternarán vistas de los monumentos y paisajes mas notables de España [...].*

Para la realización de este *Museo Fotográfico*, sin duda Suárez debió adquirir imágenes de otros fotógrafos, ya que para el caso de Toledo, sería José Hernández, futuro suegro de Casiano Alguacil, quien le proporcionaría las imágenes de los monumentos y vistas de la ciudad.

La imágenes de la iglesia de San Millán y de Santa Cruz, en Madrid, se inscriben dentro de otra interesante y fundamental serie que por encargo del Ayuntamiento de Madrid realizó José Suárez en 1869, bajo el epígrafe de «Transformaciones de Madrid». En esta, siguiendo las instrucciones dadas en la orden publicada el 8 de marzo de 1869 en el Boletín Oficial del Ayuntamiento, se fotografiaría el desarrollo de las obras en las plazas de Santa Cruz y de la de la Cebada, las ruinas de Monteleón, el Pósito y la Puerta de Alcalá, cuyas copias además de conservarse en el Archivo del Ayuntamiento, se enviarían también a

la Biblioteca Nacional, a bibliotecas del Congreso, a El Escorial, a la Academia de la Historia, a la Academia de Bellas Artes, al Museo del Prado, al Gabinete Topográfico y a varios ayuntamientos extranjeros (Revenga y Rodríguez Salmones, 1982; Chisbert Simón, 2012).

Esta particular iniciativa, sin duda, deja entrever la influencia que el trabajo fotográfico documental realizado durante las grandes transformaciones urbanísticas del siglo XIX en otras capitales, como París o Londres, tuvo en las autoridades madrileñas. Iniciativas que desgraciadamente no tuvieron continuidad posterior.

---

88

**José Spreafico** (1831-1878)

[*Málaga. El Chorro*], 1863-66

Papel albúmina; 255 x 360 mm sobre cartulina de 365 x 479 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/204/16



87

José Spreafico (Fernández-Rivero, 2012) destacó como retratista aunque la representación de obras públicas fue su labor fundamental y más importante durante las décadas de 1860 y 1870, siendo además la que le ha colocado como uno de los principales fotógrafos de las obras de ingeniería, junto a Jean Laurent y Martínez Sánchez. Instalado en Málaga desde 1856, como fotógrafo local, la compañía de ferrocarril le encargó la realización de imágenes del tramo del Tajo de los Gaitanes, del recorrido ferroviario entre Córdoba y Málaga, entre 1863 y 1866, que recopilaría en un álbum con 27 fotografías que regaló a la reina Isabel II, con el título de *Album fotográfico de las obras de Fábrica del ferrocarril de Córdoba a Málaga*. En este álbum junto a la imagen del Chorro, incluyó cinco fotografías con vistas de la estación de Málaga, cuatro imágenes con las estaciones de Pizarra, Campanillas, Álora y un puente metálico en Pizarra, dos del puente de las Mellizas –a



89

medio camino entre Álora y el Chorro—, diez de la zona de Gobantes y Tajo del Gaitán, la estación de Bobadilla y puentes sobre los ríos Genil y Guadalquivir, finalizando con dos fotografías de la estación de Córdoba, la última de ellas, que presenta al personal y los directivos de la compañía subidos a la locomotora. Esta serie sería, además, reproducida en formato estereoscópico, uno de los más demandados comercialmente en aquellos momentos.

---

89

**Auguste Muriel (?)**

*Chemin de fer du nord de l'Espagne*, 1864  
 Álbum con 36 fotografías: papel  
 albúmina; 540 x 416 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España,  
 17-LF/146

En 1864, August Muriel (?), fotógrafo conocido por retratar los episodios de La Comuna de París, realizó, muy posiblemente por encargo de los Péreire, uno de los mejores ejemplos de la propaganda que a través de la fotografía buscaron los empresarios y políticos de la segunda mitad del siglo XIX. Esta obra, diseñada por el ingeniero Alexander Lavalley fue impulsada por la familia Péreire, familia rival de los Rothschild en este tipo de inversiones. La importancia del trazado de la obra permitiría la unión ferroviaria entre Francia y España. El álbum posee la característica de ser no solo un recorrido que ilustra las excelencias de viaductos y puentes, sino que además se presenta como una guía cultural de viaje marcada por las paradas de la vía férrea en las que Muriel retrató las vistas de las ciudades del recorrido y algunos de sus principales monumentos, como la iglesia de San Vicente de Ávila, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la catedral de Burgos o el Colegio de San Gregorio de Valladolid.

---

90

**José Martínez Sánchez (1808-1874)**  
*Puente de las Rivas en el Ferro Carril de Reus a Montblanc en 1867*  
 Papel albúmina; 249 x 341 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/10/41

La obra de José Martínez Sánchez (López Beriso, 1991) ha estado siempre vinculada a la de Jean Laurent, ya que juntos recibirían un primer encargo oficial en 1855, para realizar las fotografías del campo de operaciones de Madrilejos, que serían utilizadas en la elaboración del mapa de España que estaba llevando a cabo la Comisión de Artilleros e Ingenieros.

Con un importante estudio de retrato —situado en el Pasaje de Murga y, después, en la Puerta del Sol, próximo al de Laurent—, fue, al igual que Clifford y Laurent, un fotógrafo de su época y amigo de Manuel Castellano (Kurtz y Ortega, 1989; Onfray, 2014) cuya colección conserva la Biblioteca Nacional de España. En 1858 los dos fotógrafos volverían a trabajar juntos en la realización del álbum del trazado del ferrocarril de Madrid a Alicante y, por última vez, por encargo de la Comisión de Obras Públicas para la Exposición Universal de París, entre 1865 y 1867, que les contrató para que realizaran el registro fotográfico de las principales obras civiles levantadas en el periodo isabelino (Teixidor, 2003), serie a la que la imagen del Puente de Rivas pertenece. Las fotografías reunidas fueron expuestas en seis álbumes instalados sobre un atril y tenían por título *Obras públicas de España. Vistas fotográficas de algunas obras importantes y de algunos monumentos antiguos*. La Biblioteca Nacional de España conserva un álbum [cat. 117] donado por Lucio del Valle que contiene setenta imágenes repartidas en veinte vistas de puentes de fábrica, dieciséis-

te de puentes de hierro, diez de obras antiguas, catorce vistas varias y nueve faros que el ingeniero debió adquirir mientras se preparaban los álbumes para exposición de París. Las fotografías fueron realizadas en papel leptográfico, procedimiento que Laurent y Martínez Sánchez habían ideado y que permitía una mayor durabilidad de las copias fotográficas, sin necesidad de utilizar el viraje, y si se viraban, este proceso se hacía más rápido y daba una mayor gama de tonalidades. En ellas sus autores buscaron puntos de vista elevados y perspectivas en las que se pusiera de manifiesto la monumentalidad, la dificultad que había supuesto la realización de las obras y la belleza de la modernidad a través de puentes y estructuras de hierro. Cabe destacar que esta obra se adelantaría en veinte años a la publicada en París por Léonce Reynaud, *Les travaux publics de la France* [cat. 54].

91

**Paul Sauvanaud** (1847-1934)  
*Inauguración de la línea de Asturias, 15 de agosto de 1884*  
Álbum con 24 fotografías: papel albúmina; 285 x 394 mm o menos, sobre cartulina de 467 x 605 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/60

Inauguraciones y realizaciones de tramos locales continuaron siendo motivo de pequeños álbumes y registros fotográficos puntuales. Entre ellos se encuentra el álbum realizado por el fotógrafo parisino Paul Sauvanaud de la inauguración de la línea férrea de Asturias, el 16 de agosto de 1884. Consta de veinticinco fotografías donde aparecen representados los viaductos, puentes y túneles del recorrido, contruidos con especial dificultad por las características orográficas del mismo, que las imágenes ponen de

manifiesto a través de tomas realizadas en perspectiva y donde la construcción civil resalta dentro de los paisajes montañosos.

92

**Pau Audouard** (1856-1919) y  
**Antoni Esplugas** (1852-1929)  
*Exposición Universal de Barcelona. Nave circular interior, 1888*  
Papel albúmina; 424 x 556 sobre cartulina de 498 x 746 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/215/8

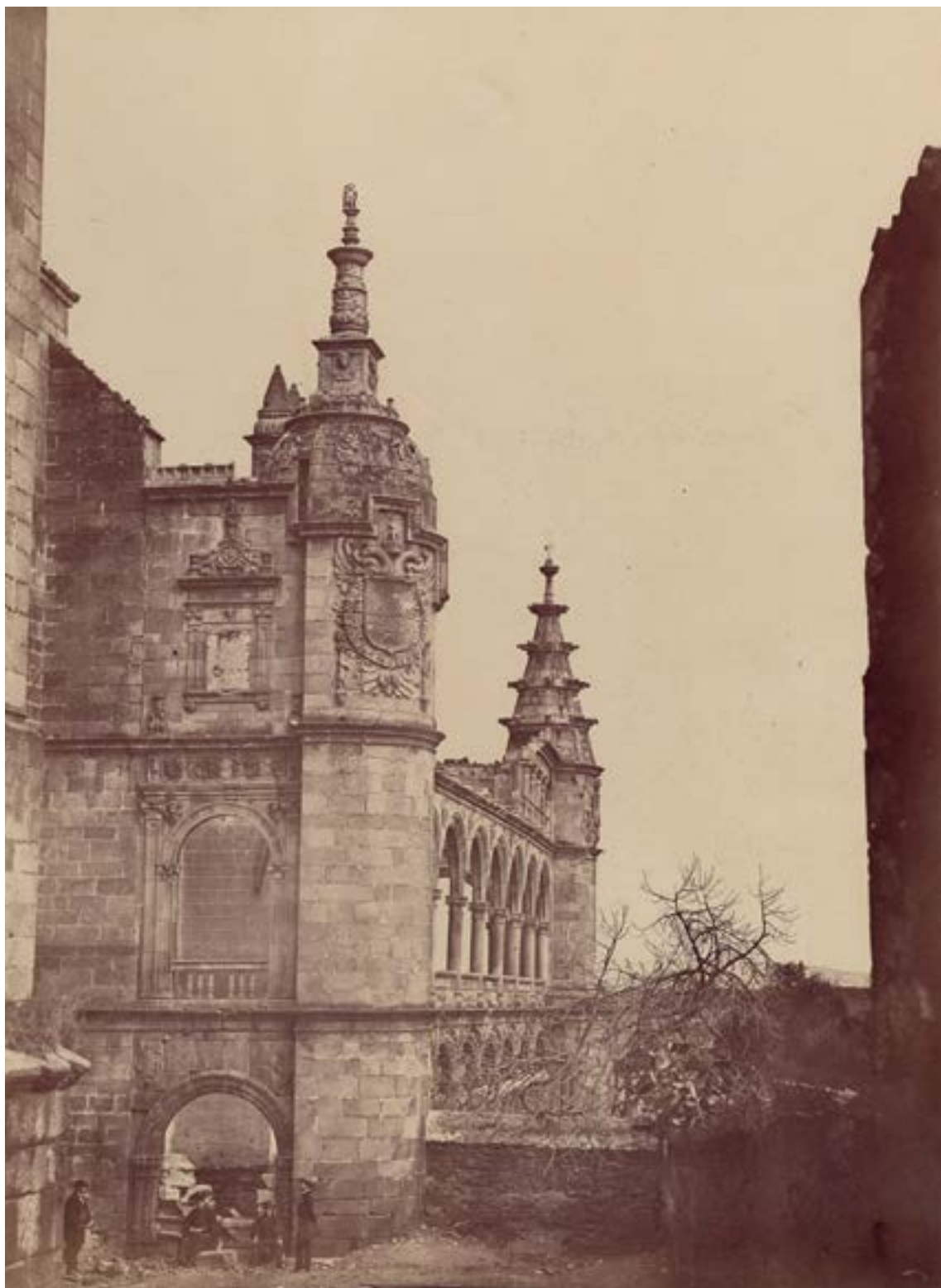
La difusión de la imagen del progreso de las naciones tuvo en la celebración de exposiciones internacionales uno de sus principales escaparates. En 1888, se celebraba en Barcelona la Exposición Universal en la que Pau Audouard (1856-1919) (Rius, 2013) y Antoni Esplugas serán nombrados los fotógrafos oficiales. Si bien estos tendían como principal actividad a sus respectivos estudios de retrato, la arquitectura, las obras de ingeniería y las vistas de la ciudad tendrán un importante espacio dentro de su producción. Esplugas, galardonado con la Orden de Isabel la Católica, llegó a tener una docena de empleados. Realizó varias fotografías aéreas en globo y llevó a cabo el proyecto de creación de un Museo Fotográfico para el que recopiló vistas y retratos de personajes de toda España adquiridos a otros estudios.



91



92



Charles Clifford. *Puente de Alcántara. Vista exterior del convento de Sn. Benito de Alcántara tomada por la parte del huerto*, 1859  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/26/33  
[cat. 97, p. 188]

## LA ESPAÑA MONUMENTAL DE CHARLES CLIFFORD Y JEAN LAURENT

**L**a atención por España impulsará la llegada de profesionales extranjeros y una primera y tímida inclusión en los repertorios de fotógrafos locales de vistas de los principales monumentos y edificios emblemáticos de cada ciudad. El objetivo era su comercialización entre el grupo de eruditos y viajeros románticos interesados en formar álbumes con los que después poder recrear los viajes realizados, una vez de retorno a sus salones particulares y entre sus círculos de amistades. Dos serán los nombres que circularán por toda Europa y que incluso serán recomendados en las guías de viaje al uso: Charles Clifford y Jean Laurent.

Clifford destacará por su empeño en fotografiar los principales monumentos españoles y así rescatarlos para la memoria ante la desidia imperante por parte de las autoridades en su conservación. Desidia que tan solo, puntualmente en la década de 1850, tendrá algunas excepciones en los casos de la Alhambra de Granada, la basílica de San Vicente de Ávila, el monasterio de Yuste, la iglesia del Salvador de Sevilla, la ermita de Valme o Covadonga, restauraciones que tendrán en el duque de Montpensier, a su principal impulsor y en algunos casos, hasta su mecenas. El fotógrafo inglés, será la primera figura

en abrir un estudio de calotipia en Madrid en el que, además de retratar, cumplirá distintos encargos para la Escuela de Arquitectura, para el ingeniero Lucio del Valle y para las reinas Victoria e Isabel II.

Jean Laurent, de origen francés, también se instalará en Madrid al mismo tiempo que el británico, aunque su éxito no llegaría sino con la desaparición de Clifford, del que sería continuador en la labor de fotografiar los tesoros artísticos y monumentales españoles. Su principal mérito radicará en la apertura de las vías del comercio de la reproducción del arte peninsular, al modo y al tiempo que otros estudios europeos ya lo estaban realizando, como los Fratelli Alinari en Italia, la firma Braun en Francia o Hanfstaengl en Alemania.

Tanto Clifford como Laurent llegaron a un país que buscaba el progreso, que se había convertido en un lugar obligado de viajeros en busca de emociones y que, al igual que en el XVIII, compraría obras de arte, objetos, recuerdos e imágenes que llenaran sus baúles. Todo ello, sin duda contribuyó al perfeccionamiento técnico acontecido con la aparición del negativo de colodión, que agilizó los tiempos de exposición, la movilidad y la calidad en la definición de la imagen.



## ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA EN CHARLES CLIFFORD

La aparición de Charles Clifford (ca. 1819-1863) (Pérez Gallardo, 2015a: 247-48) en la historiografía se debió al célebre historiador Helmut Gernsheim que, en un artículo publicado en 1960 (Gernsheim, 1960: 73-77), incluyó el trabajo de Clifford con el de otros grandes nombres de la fotografía de arquitectura internacionales del momento, como Bisson, Baldus o MacPherson, además de considerar su trabajo como el del único autor que había recorrido con su cámara la España del siglo XIX. Desde entonces hasta hoy día la literatura sobre su biografía y trabajo ha ido creciendo constantemente a través de distintas obras monográficas (López Mondejar, 1988; Fontanella, 1996; Crabiffosse Cuesta, 2000; Pérez Gallardo, 2015: 247-300), aunque aún queden muchos enigmas por resolver. El impulso dado por Charles Clifford a la imagen fotográfica monumental de nuestro país, sobre todo en Gran Bretaña, permitió tanto al público como a arquitectos e historiadores, ampliar su mirada sobre nuestra arquitectura hacia horizontes que incluirían, junto a la hispanomusulmana, la particular arquitectura renacentista o la gótica.

Su especial forma de componer las imágenes, el interés por servir a la memoria bajo un especial compromiso personal, una aparente naturalidad en incluir personajes –que hace que algunas de sus obras, con el paso del tiempo, se conviertan casi en pintorescas–, y la maestría técnica, tanto en la difícil elaboración de calotipos como en el colodión, son las cualidades que le convierten en un gran maestro de la fotografía española del siglo XIX.

---

93

*La Ilustración*, 18 de enero de 1851  
Madrid, Imp. de B. González, 1849-57  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/3799

Entre las primeras noticias de la aparición en la Corte de Charles Clifford, se encuentra la publicada en el periódico *La Ilustración*, donde se informaba de una demostración en globo aerostático que Charles y su esposa Jane (ca. 1820-ca. 1898), junto al aeronauta James Goulston (1801-1852) (Pérez Gallardo, 2015: 249-58), realizaran en enero de 1851, y que no tendría un buen final.

Esta faceta de aeronauta, además nos explicaría la verdadera razón del viaje de Clifford a España y las motivaciones para instalar un estudio fotográfico en Madrid. Y es que una de las aplicaciones que tuvo el uso del globo fueron las actividades del registro visual del territorio con una finalidad geopolítica estratégica, incluyendo los campos de batalla, estas imágenes, junto a las cartas dirigidas por Clifford al duque de Montpensier, vendrían a confirmar su papel como informador perfectamente «camuflado» de fotógrafo de distintas cortes. Clifford, tuvo una estrecha relación con Montpensier, además de convertirse en poco tiempo en retratista oficial de la reina Isabel II, la reina Victoria y otros soberanos europeos, así como era asiduo en las cenas de influyentes políticos como el general O'Donnell o el presidente Narváez (*La Época*, 11 de febrero de 1857).

---

94

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)

*Madrid, Carrera de San Gerónimo y Palacio del Congreso*, 1853

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 330 x 422 mm sobre cartulina de 335 x 473 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/32/2

El comienzo de la actividad fotográfica de Clifford en España se produjo en 1851 con la apertura de un estudio de «daguerrotipia en papel» en la Puerta del Sol, bajo la denominación de «Establecimiento inglés», en cuyo anuncio

realizaba una detallada descripción de sus técnicas de retrato mediante el llamado «daguerrotipo sobre papel», denominación que recibía el calotipo en nuestro país, además de garantizar que «se conservan para siempre y [que] de una prueba se sacan cuantas copias se desean. Ni las facciones ni los adornos experimentan alteración alguna; en nada les perjudica el contacto y en uno mismo se colocan grupos de seis ó siete personas con una semejanza y parecido igual á sí estuviera cada una por separada» (*El Clamor Público*, 30 de noviembre de 1851). También impartía lecciones de fotografía y vendía sus propios productos fotográficos. Tras pasar por otro estudio en el pasaje de Murga, finalmente se estableció en la Carrera de San Jerónimo, desde cuya terraza muy probablemente se tomó esta imagen.

95

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)

*Vistas fotografiadas de la Alameda, del palacio de Madrid, del de Guadalajara y de la Casa de los Mendozas en Toledo (hoy incluida) pertenecientes al... Duque de Osuna*, ca. 1856

Álbum con 46 fotografías: papel albúmina ligera; 324 x 266 mm o menos, sobre cartulina de 637 x 494 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/87

La fama y crédito del fotógrafo inglés le hicieron tener importantes encargos institucionales, tanto de la Escuela Especial de Arquitectura o la propia Real Academia de San Fernando [cat. 62], como de la corona, y por ello, el XII duque de Osuna y XV duque del Infantado, Mariano Téllez Girón, recurrió a él para que reuniera en un álbum las vistas de las más preciadas y emblemáticas posesiones del ducado de Osuna, como la quinta del Capricho, la casa de los Mendoza o el palacio del Infantado. Algunas de estas fotografías formarían

parte de las primeras exposiciones internacionales en las que Clifford participó como la de la Association pour l'Encouragement et le Développement des Arts Industriels de Bruselas, a la que el crítico Ernest Lacan dedicaría varios artículos en *La Lumière* (Lacan, 1856). Uno de ellos un monográfico sobre el trabajo de Clifford, en el que este elogiaba la obra «de un aficionado inglés, que, por amor al arte, ha viajado por España durante tres años, y ha realizado obras maestras en fotografía». Las fotografías, que citaba que había recopilado hasta entonces, eran alrededor de cuatrocientas y la motivación que le guiaba era la de dar a conocer y preservar una riqueza monumental «que el tiempo destruye cada día y la temeridad española hace caer piedra a piedra». El periodo artístico sobre el que fijó el objetivo de su cámara fue el de las obras levantadas en los siglos XIV, XV y XVI, épocas que según Lacan recordaban «una edad gloriosa para el arte y los acontecimientos históricos de especial interés para Francia, Inglaterra y los Países Bajos» y que comprendía los reinados de Enrique VIII, Francisco I, Carlos V y Felipe II. Es decir, que la selección de motivos captados por la cámara del «aficionado inglés» tenía un componente histórico e ideológico de la arquitectura española completamente nuevo respecto a lo difundido hasta ese momento, alejado de la hasta entonces primacía del orientalismo, convirtiéndose en el primer fotógrafo que amplió el repertorio de imágenes sobre el arte y la arquitectura españolas de forma sistemática.

96

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)

*Monasterio de Yuste*, 1858

Papel albúmina; 422 x 327 mm sobre cartulina de 631 x 455 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/30/18



95



97



98

97

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)  
*Puente de Alcántara. Vista exterior del convento de Sn. Benito de Alcántara tomada por la parte del huerto, 1859*  
 Papel albúmina; 410 x 306 mm sobre cartulina de 570 x 412 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/26/33

Continuando en su idea de recopilar los mejores ejemplos de «la edad gloriosa del arte español», como afirmaba Lacan, a finales de 1857, Clifford entró a formar parte de la recién creada Architectural Photographic Association, donde expondría junto a los Bisson, Baldus, MacPherson y otros conocidos fotógrafos de arquitectura en su primera exposición celebrada en los primeros meses de 1858, en las galerías de Suffolk Street (Londres). Allí presentó 46 imágenes cuyo inventario muestra cómo paulatinamente iba incrementando su fondo fotográfico, ya que, junto a las ya conocidas de Segovia, Salamanca y Toledo, se unieron imágenes de Zamora, León, Granada, Sevilla y Madrid, además de algunas reproducciones de esculturas de Berruguete y Juan de Arfe. Tras esta muestra, de nuevo en Madrid, documentaría los trabajos de la Puerta del Sol [cat. 80-82], y realizaría un álbum con el Puente de Alcántara con motivo de la restauración que acababa de finalizar el ingeniero Alejandro Millán. Junto a los detalles de la restauración del puente romano [cat. 113] figuran otras de especial interés como esta del convento de San Benito de Alcántara, de fundación medieval, pero que recibiría su determinante impulso constructivo en época de Carlos V. La vista recoge la desnuda galería porticada de la hospedería, también llamada «de Carlos V», antes de la rehabilitación que recibiría contemporáneamente y que acabaría por finalizar las tres plantas y su cubrición, por lo que esta imagen posee el valor añadido de vital testimonio de esta obra previa a su definitiva transformación.

98

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)  
*Recuerdos fotográficos del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón, 1860*  
 Álbum con 53 fotografías; papel albúmina; 309 x 274 mm o menos, sobre cartulina de 415 x 578 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/33

Los dos últimos años de su vida, Clifford formó parte de la comitiva que acompañaba a la reina Isabel II en algunos de sus viajes por distintas provincias de la Península, y que estaban cargados de un aparatoso ceremonial fruto del carácter propagandístico que tenían. Sus imágenes ilustrarían las posteriores publicaciones que a modo de diario de las diferentes jornadas del viaje, eruditos como Juan de Dios de Rada y Delgado (1827-1901) (Rada y Delgado, 1860) y Francisco María Tubino (1833-1888) (Tubino, 1860) adornaban con sus conocimientos históricos y artísticos. Tanto los *Recuerdos fotográficos del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón*, como los *Recuerdos fotográficos del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre de 1862*, contaban con imágenes de las arquitecturas efímeras que se construían con motivo de la visita real a las capitales de provincia, a las que se añadían las que Clifford ya había ido realizando durante su trayectoria.

99

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)  
*A photographic scramble through Spain*  
 Londres, A. Marion, ca. 1860  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2/79972(9)

Charles Clifford había conseguido reunir en torno a 1860 el más numeroso, original y relevante conjunto de imágenes de España realizado hasta

entonces y, siguiendo la costumbre ya existente entonces entre los fotógrafos profesionales, decidió publicar un catálogo en forma de listado de sus obras, *A photographic Scramble through Spain*. En él reunió una selección de 171 fotografías de entre el medio millar que había tomado, a la que acompañó con una larga introducción en la que invitaba al lector a emprender con él sus «peripecias fotográficas», destacando que la originalidad de su trabajo consistió en:

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

El *Scramble* tuvo un primer proyecto manuscrito bajo el título de «Photographic 'Souvenir' of Spain. Temporary Index to Vol. 1 and Vol. 2», y contaba con 159 imágenes que Clifford envió a la reina Victoria para su aprobación, junto con la materialización del proyecto en forma de álbumes que con el mismo título le fue regalado a la reina en 1861 (Pérez Gallardo, 2015a: 266-70) y en el que el fotógrafo hizo constar el patrocinio de la «Reina Victoria y su esposo, el príncipe consorte, de la Reina y el Rey de España, de los Emperadores de Francia, Rusia y Austria y del Duque de Montpensier» (Pérez Gallardo, 2013: 201-16).

100

**Francisco Muñoz y Ruiz y José Sala y Sardá** (eds.) y **Charles Clifford**

(ca. 1819-1863)

*Álbum Monumental de España.*

*Colección Fotográfica de las mejores obras arquitectónicas*

Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1863-68

Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, VIII/6511 al 14

La última empresa de Charles Clifford, que no vería materializada fue la publicación del *Álbum Monumental de España* (1863-68), culminación del gran proyecto que se propuso realizar desde su llegada a nuestro país. El *Álbum Monumental de España* se componía de fascículos que incluían una fotografía original a la que acompañaba un texto explicativo del edificio fotografiado, que se adquiría por suscripción. El primero constaba de 61 fascículos, con monumentos de Madrid, Toledo, Guadalajara, Salamanca, Mérida, Alcántara, Ávila y Valladolid. El segundo, de 59 fascículos, incluía Granada, Sevilla, Málaga, Murcia, Zaragoza y Tarragona. El tercero, de 43, recogía los de Barcelona, Montserrat, Burgos y León. El cuarto, de 59 fascículos, contaba con los castillos de Coca, Cuéllar y Castelnuevo, y los principales monumentos de Segovia, La Granja, Riofrio y El Escorial.

Un último tomo, a modo de apéndice, con 62 entregas, según se advertía a los suscriptores, «contenía, en clase de adición o complemento, algunas otras vistas o trasuntos de importantes edificaciones arquitectónicas correspondientes a los mismos lugares que ya hemos recorrido, y de que no pudimos ocuparnos entonces por causas ajenas a nuestra voluntad». Las imágenes de este quinto volumen representaban Madrid, Alcalá de Henares, Toledo, Salamanca, Mérida, Zamora, Toro, Ávila, Santander, Vitoria, Valencia y Jerez. De inferior calidad que las aparecidas en los tomos anteriores, en este se incluyeron foto-



100

grafías de Clifford, junto con otras de Jean Laurent y Rafael Garzón.

Esta obra tuvo, sin duda, como referencia, la obra patrocinada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Monumentos Arquitectónicos de España* (Bordes, 2014; Pérez Gallardo, 2015a y en prensa), que había comenzado a editarse en 1859 y cuyo germen se había gestado en torno a los dibujos producidos por los alumnos de la Escuela de Arquitectura en los viajes de estudios por Toledo y Salamanca, en cuya expedición participó Clifford.

El *Álbum Monumental de España*, según se afirmaba en la dedicatoria de la obra al duque de Sesto (1793-1866), por entonces alcalde de Madrid, tenía como primera intención «publicar las principales fotografías que nos ha dejado D. C. Clifford, y otras de los monumentos arquitectónicos de la Península, más notables por grandeza, por sus recuerdos y sobre todo, por su importancia en la historia del arte».

### LA FIRMA «J. LAURENT ET CIE.», LA CONSOLIDACIÓN DE UN MODELO

Jean Bautiste Laurent y Minier nació en Garchizy (Pérez Gallardo, 2007; Pérez Gallardo, 2002; Pérez Gallardo, 2004: 253-76), un pequeño pueblo del centro de Francia, cerca de Nevers, en 1816. Ya en su temprano testamento (1858), formalizado al año de casarse con Amalia Dailleneg, manifiesta ser súbdito francés y no querer perder jamás tal condición. Su primer contacto con España fue con motivo de la Exposición Industrial de Madrid (1845), donde obtuvo una medalla por la producción de papeles labrados, cajas y objetos de cartón. El mismo año en que apareció el colodión, 1851, Laurent abrió su negocio de cajas, cartones y papeles jaspeados por los que había sido premiado y que seguiría siendo de su pro-

piedad hasta 1857, cuando su negocio de fotografía comenzó a ser rentable.

La razón por la cual Laurent decide abrir un establecimiento de fotografía y se adiestra en ella es aún desconocida, si bien no extraña que, siguiendo su espíritu innovador y el auge que la fotografía tenía en toda Europa en ese momento, escogiera este tipo de negocio. El hecho de ubicar su establecimiento en la Carrera de San Jerónimo, ha sido razón para que se afirme que Laurent pudiera haber aprendido el oficio con Clifford, que también tuvo su estudio en ese edificio, aunque no existen datos concretos de tal relación.

Laurent es ya un fotógrafo conocido a finales de los cincuenta en Madrid y al igual que Clifford, trabajará para la Real Casa a partir de 1859, fecha en la que también se inscribirá en la *Société française*, ante la que presentó a lo largo de los años varios trabajos (*Bulletin de la Société française de Photographie*, 1879: 201-02) para que fueran valorados por sus miembros, destacando en 1866, el papel leptográfico (Maynés, 2003), junto a José Martínez Sánchez (1808-1874).

El fotógrafo francés cumplía el perfil del incipiente fotógrafo: de familia de comerciantes, con tiempo para practicar la fotografía, primero como *amateur* y luego como profesional, consiguió aunar a las dos clases de fotógrafo, evolucionando desde la sencillez del retrato figurativo a la complejidad de retrato monumental. Siguió los mismos patrones de fotógrafo que sus coetáneos franceses, si bien comenzó practicando el retrato tan en boga por entonces, su interés se declinó hacia los repertorios de construcciones públicas y, sobre todo, de las obras de arte, dándoles el carácter comercial que le haría pasar a la historia de la fotografía.

Aunque un primer intento lo había establecido Clifford con su *Scramble*, Laurent llevó a cabo lo que Disdéri había propuesto al gobierno francés: hacer la reproducción sistemática de las obras del Museo del





101

Louvre (París), en 1860. Disdéri nunca llegó a ponerlo en práctica, ya que estuvo dedicado enteramente a su estudio de retratos y fue otro francés, Adolphe Braun, el que se dedicaría, de manera metódica, a la reproducción fotográfica en las galerías pictóricas más importantes de Europa. Debe señalarse que precisamente para recabar esta importante biblioteca fotográfica, Laurent contó con varios colaboradores, por lo que a partir de la década de 1870, más que hablar de Laurent como autor, debiera mencionarse mejor su obra como colectiva de la firma fotográfica «J. Laurent et Cie.».

El archivo creado por J. Laurent, con más de siete mil negativos, tuvo una amplísima difusión por colecciones de todo el mundo, convirtiéndose este en el principal exportador de la imagen artística española, además de servir para ilustrar numerosas publicaciones de carácter tan diverso como geografías, historias

de España o libros de viajes, con una continuidad que llegaría al siglo xx. Dicha continuidad se dio gracias a la actividad comercial mantenida en sus sucesivos traspasos, primero a manos de José Lacoste y Borde (1872-¿?) (Pérez Gallardo, 2002: 129-48), que se hace cargo del establecimiento de 1900 a 1915; después de Juana Roig Villalonga y, desde diciembre de 1930, de Joaquín Ruiz Vernacci (1892-1975).

101

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)

*Ávila. Vista general panorámica de Ávila, ca. 1864*

Papel albúmina; 232 x 670 mm sobre cartulina de 453 x 918 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/188/7



102

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)*Toledo. Vista panorámica de Toledo,* ca. 1865

Papel albúmina; 250 x 341 mm sobre cartulina de 488 x 325 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/198/19



103

103

**Alfred Guesdon** (1808-1876)*Tolèdo: Vue prise au dessus du darcophage du Roi Maure,* ca. 1850

Estampa: litografía; 280 x 437 mm

(imagen) en h. de 356 x 522 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/69191

El formato panorámico, muy utilizado para composiciones de vistas generales, se realizaba mediante el ensamblado de varias tomas, en las que se utilizaban distintos negativos. El antecedente de este tipo de imágenes se encuentra en los panoramas y dioramas que gozaron de gran éxito de público, como espectáculos visuales, en ciudades como Londres y París. Tras estos antecedentes pictóricos, con una finalidad propia del entretenimiento, el uso de la vista panorámica en fotografía tuvo aplicaciones militares, estratégicas, topográficas y científicas de forma inmediata.

La litografía ya había difundido este tipo de imágenes, para cuya realización se utilizarían los globos cautivos y aerostáticos. Aunque este tipo de ascensiones se remontan al siglo XVIII, y algunos artistas formaron parte de estos vuelos y reflejaron sus experiencias en dibujos y pinturas, fue sin duda en el siglo XIX cuando se produjo el auge de su uso por parte de arquitectos, ingenieros, topógrafos y artistas, si bien la dificultad de dibujar, y no digamos fotografiar, en un globo en movimiento con éxito, entre 1840 y 1860, hacía que durante estos vuelos no pudieran tomarse más que algunos esbozos y apuntes.

La realización de este tipo de tomas sin el uso de instrumentos auxiliares, buscaba un punto de vista elevado que captara la totalidad del perfil urbano lo más ampliamente posible y continuara la tradición de los espectáculos de panoramas y dioramas, como prueba del progreso y de la nueva mirada del «ojo moderno» (García Espuche, 1994).

Aunque algunos autores (Gámiz, 2004: 110-17) señalan que tanto la vista panorámica en dos tomas realizada por Clifford, en 1858, como la de Laurent, pudieron ser realizadas desde un globo por el alto punto de vista de la composición, hay que decir que este mismo punto de vista fue también representado anteriormente tanto en una litografía de David Roberts, como en la fotografía de Eugène Sevaistre y, posteriormente otros fotógrafos escogerían el mismo punto elevado para realizar una panorámica de Toledo. Pero, sobre todo, quien marcaría el particular perfil de la ciudad de Toledo (Sánchez Butrageño, 2012) sería El Greco, con lo que junto a la idea de cumplir con la demanda por el gusto ante este tipo de imágenes, en este caso particular, la fotografía vendría a continuar, además, la visión que el Romanticismo, descubridor de la particular obra del Greco, exaltaría de esta ciudad que se convirtió en refugio del pintor cretense.

104

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)*El Escorial, vista del Monasterio desde la presa,* 1857-63

Papel albúmina; 243 x 330 mm sobre cartulina de 430 x 533 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/2/37

Dentro del imaginario monumental español, el monasterio de El Escorial será, junto al Palacio de la Alhambra, el Ayuntamiento de Sevilla y los Reales Alcázares, uno de los edificios repetidos

de forma constante en los repertorios fotográficos desde el primer daguerro-tipo realizado por Piot y Gautier [cat. 56A-F], continuando el largo recorrido que se había iniciado con la obra de Pedro Perret en 1583.

Aún siendo múltiples los encuadres del Monasterio, este desde la presa será uno de los más repetidos y elegidos tanto por dibujantes como por fotógrafos. Los nombres más conocidos serán los de López Enguñidos, David Roberts, Gustave Doré, en litografía y Piot, Sevaistre, Clifford o Laurent, junto a otros autores que sabemos lo fotografiaron, aunque estas obras no hayan llegado a nosotros.

Debe también tenerse en cuenta que la elección y repetición de los motivos obedeció al imaginario romántico, pero debe señalarse que la reiteración de los encuadres en fotografía, en muchas ocasiones, estaría condicionada por las necesidades técnicas de las cámaras y objetivos, junto a las condiciones de luz y clima para el revelado de las tomas. Ello explica, por ejemplo, la mayoría de imágenes tomadas en el exterior, y la práctica ausencia de imágenes de interiores, que hasta la década de 1860, no comenzarán a realizarse muy puntualmente.

105

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)

*Coca (Segovia), vista general del castillo*, ca. 1870

Papel albúmina; 243 x 340 mm sobre cartulina de 430 x 533 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/3/94

106

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)

*Bilbao, vista interior de la estación de Bilbao*, ca. 1863

Papel albúmina; 248 x 340 mm sobre cartulina de 430 x 533 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/1/35

Junto a José Martínez Sánchez, Laurent realizará por encargo de la Comisión de Obras Públicas para la Exposición Universal de París, entre 1865 y 1867, las fotografías de las obras civiles construidas bajo el periodo isabelino [cat. 79-92]. Aunque el encargo fue compartido, las imágenes de Martínez Sánchez serían incorporadas al catálogo de la firma fotográfica de Laurent. El relevante papel que las fotografías de obras públicas tuvieron en el siglo XIX (Baillargeon, 1995; Baillargeon, 2013: 139-58), no solo como documento, sino como instrumento político, hizo que de nuevo, para la Exposición Universal de 1873, celebrada en Viena, se expusieran 220 fotografías que mostraran el avance técnico e industrial de nuestro país. De especial interés es esta imagen del interior de la estación de Bilbao-Abando, inaugurada en 1863 una vez finalizada la red ferroviaria que comunicaba Tudela y Bilbao, a cuyo momento bien podría pertenecer la misma. Fundamentamos nuestra teoría en varios elementos: primero, el bajo número otorgado a esta imagen dentro del catálogo de Laurent (nº 183), que nos remite a una obra de la década de 1860; en segundo lugar, las vías aún están en proceso de limpieza y finalización; y por último, el retrato perfectamente escenificado del personal de la estación debidamente uniformado, tiene la pretensión de ofrecernos una imagen institucional de la compañía.

107

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)

*Viaducto de Somaén*, 1865-67

Papel albúmina; 338 x 251 mm sobre cartulina de 533 x 355 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/34/1



104



106





107



109

108

**Alphonse Roswag** (1833-1900)

*A Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itinéraire artistique*, Madrid, J. Laurent et Cie., 1879  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/6003

Desde la apertura de su estudio en la Carrera de San Jerónimo, Jean Laurent se propuso realizar el mayor corpus iconográfico de las obras de arte de la Península Ibérica que compitiera con el del resto de las grandes firmas, además de crear con ello un fondo lo suficientemente rico que sirviera a viajeros, historiadores e instituciones, y convertirse en objeto de coleccionismo para un público más amplio. En la realización de esta labor, que le llevaría apenas dos lustros, contaría con la ayuda fundamental de su yerno Alfonso Roswag (1833-1900) y de otros fotógrafos instalados en distintas regiones españolas como Jules Ainaud (1837-1900) (Martí Baiget, s. f.), fotógrafo que por encargo de Laurent recorrería Valencia, Murcia y Cataluña en 1870-71, Charles Mauzzaisse (fl. 1870-1880) en Granada [cat. 126] y su cuñado Vicente Dailleneg (Pérez Gallardo, 2007; Soler Belda, 2011: 47-60), instalado en Linares. A modo de recopilatorio estaban los sucesivos catálogos que la firma había ido publicando en 1861, 1863, 1866, 1867, 1868, 1872, y que mostraba la perfecta cronología de su crecimiento (Gutiérrez, 2005); en ellos las imágenes estaban clasificadas en series de las letras «A» a la «C» y agrupadas en función del tema y del formato. En 1869 se produce un inventario de los bienes del estudio, donde se menciona que la firma fotográfica creada por Laurent contaba entonces con 6.340 negativos fotográficos, «que constituyen la colección de cuadros, vistas y monumentos de España y Portugal, base esencial de su industria». A partir de 1874, pasará

a denominarse «J. Laurent et Cie.» y cinco años más tarde aparecerá *A Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itinéraire artistique*, que refleja el ingente fondo fotográfico que haría célebre a esta compañía entre sus contemporáneos. Previamente al catálogo de fotografías que se encontraba a la venta en su establecimiento en la Carrera de San Jerónimo, Roswag fue elaborando una particular guía de viaje siguiendo la red del ferrocarril, con instrucciones, remarcando con cierta erudición los principales atractivos artísticos y monumentales de nuestro país.

109

**Ricardo Velázquez Bosco**

(1843-1923)

*Plano del estudio J. Laurent en Madrid, fachada principal, calle de Granada*, 1883

370 x 505 mm

Madrid, Archivo de Villa, 6-386-21.2

110

**Ricardo Velázquez Bosco**

(1843-1923)

*Plano del estudio J. Laurent en Madrid, fachada a la calle de Narciso Serra*, 1883

360 x 500 mm

Madrid, Archivo de Villa, 6-386-21.3

El proyecto y construcción de un estudio fotográfico para «J. Laurent et Cie.» muestra la importancia que llegó a alcanzar la compañía, no solo por la entidad del proyecto (Pérez Gallardo, 2004: 259-76; Pérez Gallardo, 2015a: 361-80 y Pérez Gallardo, 2015b), ejemplo casi único de estas características en España, ya que lo habitual era la adaptación de terrazas y azoteas con construcciones de vidrio móviles, sino además por quien firmó su diseño, Ricardo Velázquez Bosco, catedrático de la Escuela de Arquitectura y miembro de la Academia de Bellas Artes de San

Fernando. Hoy convertido en colegio de enseñanza primaria, situado en la calle de Granada, esquina Narciso Serra, fue descrito pormenorizadamente en la memoria descriptiva previa a su construcción como una casa:

*...Destinada á habitación y talleres de estampación del establecimiento fotográfico de los Sres. J. Laurent y Cía. en el solar situado en la calle de Granada, esquina á la de Narciso Serra; constará de piso de sótanos de 4 metros de altura, de planta baja de cuatro metros 35 centímetros de altura y de planta principal en la cual –según se indica en los adjuntos planos– estará situada la galería y los talleres de tiraje* (Archivo de Villa de Madrid, 6-386-21).

Además de la descripción externa del establecimiento fotográfico del propio arquitecto, también contamos con la interna, realizada en la escritura de cesión de la firma fotográfica, ocurrida en 1893, una vez fallecido J. Laurent. En ella se realiza un pormenorizado inventario de todas las fotografías, máquinas, materiales fotográficos y enseres incluidos en el contrato, descritos habitación por habitación y que son la única descripción existente de un establecimiento fotográfico en España de la importancia del estudio de Laurent, dedicado, no solo a la realización de retratos, arquitecturas y reproducciones artísticas, sino también a la realización de impresiones fotomecánicas.

Al contemplar el resultado del proyecto de Velázquez Bosco se hacen evidentes las influencias de la «casa portátil para un fotógrafo» realizada por el arquitecto francés Hécctor Horeau y publicado en *L'Edilité urbaine* (1868) (Boudon y Loyer, 1979: 114), y del estudio de Félix Nadar en el Boulevard des Capucines, de proyecto anónimo. Ambos proyectos eran conocidos, sin duda, por Velázquez Bosco, tanto por sus viajes a París como por su conocimiento de la arquitectura de hierro, siendo los trabajos de Horeau

un referente por entonces. Es este, además, un ejemplo de cómo la arquitectura estuvo también al servicio de la fotografía.

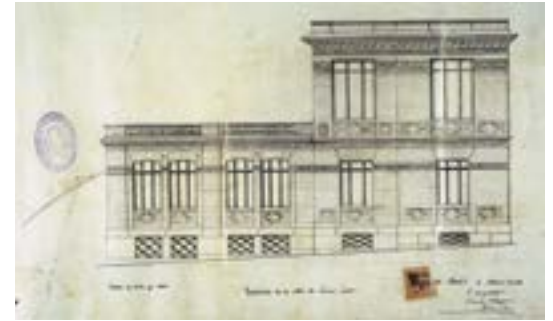
111

#### J. Laurent et Cie.

*Album contenant 13 photographies inaltérables y compris une vue panoramique de Salamanca: accompagnées d'une description sommaire de cette ville*

Madrid, J. Laurent et Cie., ca. 1890

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1462



110

#### CLIFFORD Y LAURENT: UNA CONFRONTACIÓN VISUAL

El recorrido biográfico y artístico de Charles Clifford y Jean Laurent revela su determinante papel en la creación y difusión de la imagen de España, de sus paisajes, habitantes y principales tesoros artísticos con la creación de un más que notable conjunto de imágenes hoy conservadas en las principales colecciones de todo el mundo. En su labor, los puntos en común son más que anecdóticos, sino por ocupar el mismo estudio de forma sucesiva en la Carrera de San Jerónimo, haber sido ambos fotógrafos de la reina o colaborar en los mismos periódicos de la época. Sin duda, quien abrió el campo en el registro fotográfico de las obras de arte y fijó los motivos y campos más relevantes fue Clifford, al incluir obras de arte, monumentos y obras públicas en su repertorio, cuyo testigo Laurent recogería y amplificaría hasta convertirse en una de las principales firmas especializadas de Europa. Contemplar paralelamente algunos ejemplos de la obra de ambos en cada una de estas tipologías ilustra hasta donde llegó la influencia del



111





112



113

británico sobre el francés y también las diferencias conceptuales existentes entre el trabajo de uno y otro. Puede verse cómo, por ejemplo, el papel de la presencia humana en las obras de Clifford dotan de escala, pinto-resquismo y viveza a sus composiciones, mientras que su ausencia en las de Laurent, convierten en exclusivo protagonista el monumento fotografiado, congelándolo en el tiempo o también el efectismo de la monumentalidad y oficialidad de las obras públicas retratadas por el francés, frente al carácter marcadamente documental del británico, siendo en cualquier caso ambos, grandes maestros de la fotografía monumental y artística del siglo XIX, cuya estela permanecería por mucho tiempo.

112

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)  
*Puente de Alcántara. Vista general del frente aguas-abajo, tomada desde la margen derecha del río*, 1859  
Papel albúmina; 264 x 420 mm en cartulina de 413 x 578 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/26/28

113

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)  
*Alcántara, puente romano*, ca. 1867  
Papel albúmina; 239 x 338 mm sobre cartulina de 430 x 533 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/1/3

114

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)  
*Puerta del Sol de Toledo*, ca. 1858  
Papel albúmina; 365 x 298 mm sobre cartulina de 597 x 396 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/26/132

115

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)  
*Toledo. La Puerta del Sol*, ca. 1867  
Papel albúmina; 337 x 253 mm sobre cartulina de 530 x 430 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/202/4

116

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)  
*Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II*, 1858  
Álbum con 28 fotografías: papel albúmina; 327 x 419 mm o menos, sobre cartulina de 499 x 634 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/100

117

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)  
*Obras públicas de España. Vistas fotográficas de algunas obras importantes y de algunos monumentos antiguos*, ca. 1867  
Álbum con 70 fotografías: papel albúmina; 419 x 520 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/133



116



114



115





## CONSUMO Y RECEPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE ARQUITECTURA

**E**l interés que las obras de arte españolas tuvieron durante todo el siglo XIX, junto al impulso fotográfico de Charles Clifford y Jean Laurent del que se nutrieron todos aquellos curiosos y eruditos viajeros del romanticismo, dio paso a una nueva generación de fotógrafos que, junto a la realización de retratos –género que evidentemente tenía una mayor demanda–, incluyeron en sus repertorios imágenes de monumentos y vistas urbanas. Sobre todo aquellos que se instalaron en las principales ciudades de parada obligada en el periplo por la España romántica como Toledo, Sevilla y Granada.

A partir de 1860, la inclusión de motivos españoles en los catálogos de firmas europeas muestran por una parte, la demanda que existía y por otra, el nacimiento de un nuevo tipo de viajero por la Península: el fotógrafo.

La presencia de profesionales europeos itinerantes por nuestro país aumentará durante esta década, abriendo algunos de ellos establecimientos permanentes y enseñando sus técnicas a una nueva generación de profesionales españoles que repetirán, sistemáticamente los puntos de vista y motivos iniciados en la década de 1850.

Los fotógrafos de arquitectura trabajarían en aquellas localidades donde la demanda turística y la necesidad documental con fines eruditos hacían rentable este tipo de producción y que incluso favorecería la continuidad comercial de las firmas, en muchas ocasiones de carácter familiar, hasta bien entrado el siglo XX. El estudio de la labor de muchos de estos fotógrafos y sus nombres continúa aún hoy desgranándose, siendo mérito de historiadores locales de la fotografía el descubrimiento y la puesta en valor de muchos de ellos.

---

118

**Conde de Vernay** (1825-¿?)

*Cathedrale de Seville*, ca. 1870

Papel albúmina; 253 x 358 mm sobre  
cartulina de 273 x 377 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España,  
17/205/13

La obra de Vernay ya mencionada [cat. 79], tuvo una segunda etapa de producción entre 1864 y 1873, a la que corresponde esta imagen, en la que el fotógrafo repite el mismo encuadre de la Catedral –desde este punto elevado que otorgaba el recin-

to amurallado de los jardines de los Reales Alcázares–, que antes ya habían realizado el vizconde Joseph de Vigier [cat. 58], Charles Clifford o Robert Peters Napper (1819-67), entre otros.

---

119

**Casiano Alguacil Blázquez** (1832-1914)

*Fotografías de Toledo*, 1870-91

Álbum con 26 fotografías: papel albúmina;  
170 x 225 mm sobre cartulina de 230 x 300 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional  
de España, 17-LF/26

**Pág. 198**

J. E. Puig. *Barcelona edificios notables*,  
[ca. 1892]

Madrid, Biblioteca Nacional de España,  
17-LF/130  
[cat. 134, p. 205]



118



119

Casiano Alguacil Blázquez (1832-1914) (Sánchez Torija, 2006; Sánchez Butragueño, 2012) abrió su estudio en Toledo en 1862, comenzando a editar en 1866 su propio Museo Fotográfico, utilizando la misma denominación que antes había utilizado el fotógrafo José Suárez [cat. 110-11], ya que debe recordarse que el suegro de Alguacil fue corresponsal de Suárez. Si del Museo de Suárez, apenas conocemos la verdadera dimensión de las imágenes reunidas, de la iniciativa de Alguacil sabemos que tendría no solo una amplia producción sino además, una larga continuidad, ya que en 1908 se crearía un Museo Artístico y Fotográfico, a cuyo frente se situaría el propio fotógrafo. Esta original idea de crear un espacio público donde contemplar fotografías, sin duda fue germen de la misma propuesta que José Lacoste y Borde, sucesor de la firma de J. Laurent propondría en su *Memoria* dirigida al patronato del Museo del Prado (Pérez Gallardo, 2002: 129-48) en 1914. Junto a la importante serie dedicada a monumentos, edificios contemporáneos y obras de arte, la firma de Alguacil también comercializó vistas de otros lugares de España, además de recopilar una amplia colección de tipos toledanos.

120

#### Anónimo

*Recuerdo de Toledo*, ca. 1875

Álbum con 18 fotografías: papel albúmina; 185 x 141 mm o menos (esquinas redondeadas), sobre cartulina de 343 x 141 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/170

121

*La Cour des Myrtes et Tour de Comarech Alhambra, Grenade* (1874-1895)

*La Cour des lions, pavillon du Couchant Alhambra, Grenade*, 1887-90

Papel albúmina; 277 x 222 mm sobre cartulina de 408 x 301 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/196/30

123

**Lévy et Cie.** (1874-1895)

*Grenade. Le Balcon de Lindaraja*, 1887-90

Papel albúmina; 277 x 224 mm sobre cartulina de 408 x 301 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/196/32

124

**Lévy et Cie.** (1874-1895)

*Grenade, Alhambra. Salle des Abencerrages*, 1887-90

Papel albúmina; 277 x 222 mm sobre cartulina de 408 x 301 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/196/31

Esta serie de fotografías pertenecieron a Boele van Hensbroek, viajero holandés, a su paso por Sevilla y Granada entre 1870 y 1880, y fue donada posteriormente por su familia a la Biblioteca Nacional de España. Pertenecientes a la serie de fotografías comercializadas por la firma francesa «Lévy et Cie.» (Garófano, 2002), estas imágenes nos muestran la importancia del conjunto de La Alhambra y el Generalife en la fotografía del siglo XIX, ya que será junto a El Escorial, el ayuntamiento de Sevilla y los Reales Alcázares, uno de los primeros monumentos españoles fotografiados, siendo su presencia omnipresente en los repertorios fotográficos de todo el siglo XIX.





120



121

125

**Charles Mauzaisse Weelher**  
(1823-¿?) y **José García Ayola**  
(fl. 1836-1900)

*A.S.A.R. la Infanta D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> de las Mercedes de Orleans y Borbón con motivo de su regio enlace*, ca. 1878  
Álbum con 50 fotografías: papel albúmina

Madrid, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, FOT/486

Otro de los fotógrafos extranjeros que llegaron a España y decidieron instalarse de forma permanente fue Charles Mauzaisse Weelher (1823-¿?), hijo del pintor Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844), que llegaría a la ciudad de Granada en 1857. Allí compaginó la pintura, con

la fotografía, siendo de los primeros fotógrafos en apreciar el negocio que suponía la comercialización de vistas de la ciudad para los viajeros del siglo XIX. Familiarizado con las técnicas artísticas, Mauzaisse también sería un innovador y en 1866 patentaría un procedimiento fotográfico de impresión sobre papel de porcelana, junto a Carlos Monney. Hasta 1880 compuso una de las mejores y más amplias colecciones de la ciudad y sus monumentos, constituyendo un ejemplo de su arte, este álbum que, junto al también fotógrafo José García Ayola (fl. 1863-1900) (Piñar Samos y Amo, 1997), le dedicarían a la infanta María de las Mercedes de Orleans y Borbón, hija del duque de Montpensier, con motivo de su enlace con Alfonso XII en 1878. El



125

álbum, compuesto por un amplio recorrido por las salas del palacio nazarí y algunas imágenes de la ciudad, se completa con una interesante secuencia de detalles de los mocárabes decorativos, que también serían comercializadas bajo el sello de «J. Laurent et Cie.», constituyendo un claro ejemplo del intercambio de negativos entre firmas fotográficas. Además reiteraraba el interés por la reproducción de este tipo de fragmentos decorativos que también incluyeron en sus repertorios sobre España, Gustave de Beaucorps, Charles Clifford o el compuesto de vaciados de los hermanos Bisson [cat. 142].

126

**Rafael Garzón** (1863-1923)

*Granada, Mirador de la favorita, Lindajara, (Alhambra), ca. 1890*

Papel albúmina; 435 x 545 mm sobre cartulina de 545 x 736 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/193/5

127

**Rafael Garzón** (1863-1923)

*Sevilla, vista general del exterior de la Catedral, ca. 1890*

Papel albúmina; 432 x 544 mm sobre cartulina de 540 x 735 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/193/10

La ingente producción y el cada vez mayor número de visitantes en Granada y Sevilla, hizo que en la capital se establecieran varios estudios dedicados a la producción de vistas. Rafael Garzón Rodríguez (1863-1923), asociado desde 1880 con Rafael Seán y González (fl. 1870-1910), continuarían la labor de Mauzaisse en el registro y comercialización de los principales monumentos y rincones de la ciudad de Granada, y también de Córdoba (Delgado Sánchez, 2009), a partir de 1890. El caso de Mauzaisse y Garzón será la dinámica



130

habitual en la apertura de muchos estudios locales, destacando las obras de estos profesionales nacionales por la sucesiva incorporación de nuevos motivos, pero fotografiados siempre siguiendo las pautas ya marcadas en la década de 1850, como hemos visto.

128

**Emilio Beauchy Cano** (1847-1928)

*Alcázar de Sevilla, Salón de Embajadores*, 1870-80

Papel albúmina; 231 x 170 mm

Madrid, Colección particular

129

**Emilio Beauchy Cano** (1847-1928)

*Alcázar de Sevilla, Salón de Embajadores*, 1870-80

Papel albúmina, 231 x 170 mm

Madrid, Colección particular

Junto a los Leygonier [cat. 57], la familia compuesta por Jules y Emilio Beauchy también tuvo una larga trayectoria en Sevilla en tanto fueron retratistas y cro-

nistas de los cambios de la ciudad. El establecimiento fue abierto por Jules Beauchy Pérou en 1865, asociándose poco después con Antonio Rodríguez Téllez y continuaría en manos del hijo del primero, Emilio Beauchy Cano (1847-1928) –tan buen retratista como reportero–, y después de su nieto Julio Beauchy García (nacido en 1883) que se vincularía al género del reportaje siendo corresponsal durante la Guerra del Rif (1911-27).

130

**Francisco de Marcos y José María Saavedra** (fl. 1863-1865)

*Acueducto de Segovia*, [1864]

Papel albúmina; 300 x 384 mm sobre cartulina de 427 x 550 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/10/131

Fotógrafos cuya biografía es aún desconocida, a pesar del importante conjunto de imágenes de Segovia que llevan su firma (González, 2002). Sus imágenes fueron recopiladas en un álbum encar-





131



133

gado por la Diputación provincial de Segovia y del que debieron circular varios ejemplares del que proceden las imágenes conservadas en la Biblioteca Nacional. La colección de vistas realizadas por Marcos y Saavedra, figura como la única incursión en la fotografía de ambos. Según menciona el *Ensayo para una colección biográfica-bibliográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*, ambos comercializaron bajo la denominación de «Colección de vistas fotográficas de la provincia de Segovia», un total de 21 fotografías:

—*Vista de Segovia por el Norte*. —*Ídem por el Sur*. —*Acueducto de Segovia*. —*Catedral, por el Sur*. —*Alcázar*. —*Puerta de San Andrés*. —*Real Sitio de San Ildefonso*. —*Fuente de la Fama en los jardines de ídem*. —*Fuente de Neptuno*. —*Ídem de Saturno*. —*Real Palacio de Riofrío*. —*Castillo de Coca*. —*Ídem de Cuéllar*. —*Ídem de Peiraza*. —*Ídem de Turégano*. —*Abadía de San Frutos*. —*Vista de Santa María de Nieva*. —*Ídem de Riaza*. —*Ídem de Sepúlveda, por el Sur*. —*Ídem por el Norte*. —*Condado de Castilnovo* (Vergara y Martín, 1906: 38).

131

**Baldomero Almejún** (fl. 1860-1867)  
*Vista general de la fachada principal de la Catedral de Santiago de Compostela*, ca. 1867

Papel albúmina; 225 x 177 mm  
(imagen) sobre cartulina de 315 x 235 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/135/13

132

**Baldomero Almejún** (fl. 1860-1867)  
*Fachada de la Puerta Santa de la Catedral de Santiago de Compostela*, ca. 1867

Papel albúmina; 228 x 172 mm  
(imagen) sobre cartulina de 315 x 235 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/135/14

Pintor de escenografías, su actividad fotográfica es escasamente conocida. Según los anuarios comerciales fue un fotógrafo itinerante instalado en Madrid (ca. 1860), Valencia (1861-62), Valladolid (1863) y Santiago (1867) (Rodríguez Molina y Sanchis Alfonso, 2013), siendo este el último lugar en el que se conoce su actividad fotográfica. De especial interés es esta serie de imágenes tomadas en la misma época que Charles Thurston Thompson visitó Santiago para la realización del «proyecto fotográfico ibérico» por encargo del Victoria and Albert Museum [cat. 149].

133

**Joan Martí** (1832-1902)  
*Bellezas de Barcelona. Relación fotografiada de sus principales monumentos, edificios, calles, paseos y todo lo mejor que encierra la antigua capital del principado*, 1874  
Álbum con 50 fotografías: papel albúmina; 265 x 342 mm  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/155

Joan Martí será uno de los primeros y más activos fotógrafos retratistas que abrirá un establecimiento en la capital catalana en 1850. Participó en las exposiciones universales de París (1867) y Barcelona (1888), además de otras celebradas en la ciudad condal como la Exposición de Bellas Artes (1872) y la de Artes Industriales (1892). La publicación de este álbum fue reseñada por la prensa de la época que lo consideraban de gran interés ya que:

*Las fotografías están sacadas con suma limpieza por el fotógrafo sr. Martí. Algunas de las espresadas fotografías ofrecerán dentro de algún tiempo mayor interés por haber desaparecido lo que reproducen, como las del Jardín del General y del Paseo de San Juan y otras por haber sufrido transformación,*



135

como dentro de algunos años acontecerá con la calle de Cortes. El precio del álbum *Bellezas de Barcelona* es a razón de una peseta por fotografía, incluso el coste de la encuadernación (*Diario de Barcelona*, 6 de junio de 1874: 5201; citado por Torrella e Iglésias, 2008).

134

**J. E. Puig** (fl. 1880-1889)  
*Barcelona Edificios Notables*, [ca. 1892]  
 Álbum con 20 fotografías: papel albúmina; 244 x 166 mm o menos, sobre cartulina de 246 x 180 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/130

135

**Juan Poujade** (1831-1905)  
*Recuerdos de Santa Teresa*, ca. 1882  
 Álbum con 15 fotografías: papel albúmina; 303 x 229 mm o menos, sobre cartulina de 356 x 270 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/129

136

**León y Lévy** (fl. 1867-1885)  
*Capilla del Condestable en Burgos*, ca. 1880  
 Álbum con 7 fotografías: papel albúmina; 280 x 225 mm sobre cartulina de 427 x 340 mm  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/186



134



# DIE KUNST SPANIENS

ROMANISCHER STIL

STYLE ROMANESQUE

Bl. 10



Zeichn. v. H. Schaeffer

Verdr. im Verlage v. J. Neumann, Neudamm

## SIGÜENZA

CATEDRAL — LADO MERIDIONAL

ÉDIFICE

1880

CÔTÉ MÉRIDIONAL

## FOTOGRAFÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

La aceptación y el uso casi cotidiano de la fotografía como documento y base para la ilustración en auxilio de la historia del arte fue ya frecuente desde su nacimiento en publicaciones como las *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les plus remarquables du globe* (Caraion, 2003) [cat. 55]. Como señaló Gaya Nuño en su imprescindible *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* (1961), en nuestro país tras la guerra de la Independencia:

...comienza una erudición nacida de la visión atenta de los monumentos españoles. Es en la era romántica cuando las relaciones de viajes debidas a extranjeros, las colecciones de vistas pintorescas y monumentales grabadas y litografiadas, una primera catalogación de nuestra riqueza artística, y publicaciones periódicas que conceden gran espacio a estudios monográficos sobre viejos monumentos españoles, dan testimonio de un complejo movimiento de atención, curiosidad y estima.

En ese contexto surgen obras de una gran riqueza visual acompañadas de textos redactados por los principales eruditos del momento que, con mayor o menor fidelidad histórica, dejándose llevar en oca-

siones por el gusto hacia el relato romántico, elaborarán compendios monumentales.

Por otra parte, la relación entre los profesionales de la arquitectura española y la fotografía estaría marcada, al igual que en el resto de Europa, por su uso documental tanto para los trabajos de restauración, como para la difusión de las construcciones que se estaban llevando a cabo –si bien no llegaría a alcanzar los niveles de sus colegas europeos–, siendo el ámbito de la construcción histórica, la restauración y conservación arquitectónica para los que la fotografía será casi imprescindible.

Junto a esta misión documental, también se intentó utilizar la imagen fotográfica en la difusión de la teoría arquitectónica del momento, pero al igual que había ocurrido con la reproducción del resto de las bellas artes, los debates que se desencadenaron por la crisis del arte frente a la técnica también salpicaron a la arquitectura en todos los ámbitos, desde la formación del arquitecto, a la defensa de nuevas construcciones en las que se utilizaba el hierro. En lo que respecta al uso de la fotografía este debate se plantearía en nuestro país tanto para el conocimiento de su historia, como para el de la difusión de las nuevas ideas constructivas.



137

## VIAJE Y MEMORIA VISUAL DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

El auge de fotógrafos, dibujantes, historiadores y escritores en España se debió a la confluencia de distintos intereses. Una parte surgió de la necesidad de reunir pruebas científicas a través del registro de los monumentos y obras de arte que ayudaran a las teorías historicistas liberales a justificar la teoría de una identidad nacional (modelos y piezas que llenarían, además, las vitrinas de colecciones particulares y museos que pretendían ser un lugar de referencia para el público y la comunidad científica); otra parte, obedecía a la demanda de la ilustración de libros (Von Amelnx, 1985: 85-96; Ortel, 2002; Edwards, 2008) por parte del público, que fue creciendo hasta hacerse imprescindible a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

España se presentaba como un lugar aún por descubrir y donde recuperar las raíces medievales en las que, además del románico y el gótico, se encontraba sobre todo la bella y excepcional archi-

tectura nazarí sin ejemplos similares en ningún otro país europeo.

El interés que la arquitectura, fundamentalmente hispano-musulmana, había despertado entre los eruditos e historiadores extranjeros desde principios del siglo XIX comenzó a inundar y ser objetivo de numerosas publicaciones ilustradas a partir de 1830. La primera obra que contribuiría al conocimiento y difusión de la presencia del arte islámico en España fue *Antigüedades Árabes de España*, de José de Hermosilla (1776). Los dibujos realizados y dirigidos por José de Hermosilla sentarían las bases iconográficas que después se reproducirían por medio del dibujo y la litografía por parte de historiadores franceses como Girault de Prangey o arquitectos como el británico Owen Jones. La mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada, las inscripciones y las yeserías árabes serán protagonistas de multitud de publicaciones en la segunda mitad del siglo XIX, en las que la ilustración por medio de la fotografía, por influencia, inspiración o directamente, irá tomando el relevo a la litografía hasta hacerse omnipresente en el siglo XX.

### Pág. 206

Max Junghändel

«Sigüenza. Catedral fachada meridional», en *Die Baukunst Spaniens*. Dresde, J. Bleyl, 1889-93. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6705 [cat. 163, p. 218]

137

**José de Hermosilla** (1715-1776) y**Pablo Lozano** (1749-1822)*Antigüedades Árabes de España*

Madrid, [s. l.], 1804. 2 vols.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1816

La historia de la edición de las *Antigüedades Árabes de España* (Rodríguez Ruiz, 1991 y 2015) es enormemente compleja. El proyecto fue comenzado en 1756, aunque las primeras pinturas fueron recibidas en 1760, y los dibujos fueron enviados, en 1763, por el pintor y erudito Diego Sánchez Sarabia a la Academia de San Fernando, con el fin de iniciar una colección de monumentos arquitectónicos de España. En 1766, José de Hermosilla se hizo cargo de los trabajos de corrección de los dibujos de arquitectura de Sarabia, de la Alhambra al palacio de Carlos V, de la catedral de Granada a la mezquita de Córdoba, ayudado por dos jóvenes arquitectos como Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal. La primera edición, con las estampas relativas a la arquitectura se publicó en 1787, con prólogo de Antonio Ponz. En 1804 se publicó la edición completa, añadiéndose las estampas de inscripciones y motivos decorativos de la Alhambra, así como la traducción de las primeras, realizadas por Miguel Casiri y revisadas por Pablo Lozano.

138

**Joseph-Philibert Girault de Prangey** (1804-1892)*Monumens arabes et moresques d'Espagne: contenant; souvenirs de Grenade et de l'Alhambra; mosquée de Cordue; Alcazar et Giralda de Seville. Vues générales, intérieurs, détails, coupes et plans*

París, Veith et Hauser, 1839

Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1203

El trabajo del viajero e historiador Joseph-Philibert Girault de Prangey (Simony, 1934; Quettier, 2000; Brandt, 2008) fue fundamental tanto para el establecimiento de una iconografía propia para la difusión de la arquitectura islámica en España, como por la continuidad por medio de la fotografía en sus modos de mirar y documentar la arquitectura. Viajó por España en 1832 y los dibujos y estudios que recopiló durante el viaje fueron publicados en tres volúmenes de litografías entre 1836 y 1839, bajo el título de *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. En 1842, Girault de Prangey aprendía la técnica del daguerrotipo y durante su viaje a Oriente Medio realizó más de 900 daguerrotipos que le sirvieron como base documental en la ilustración de su siguiente libro *Monuments arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie Mineure, dessinés et mesurés de 1842 à 1845* (Girault de Prangey, 1846), aunque para la reproducción de ornamentos y detalles, seguía utilizando el dibujo como fuente principal.

139

**Frères Bisson** (editores)*Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIII<sup>e</sup> siècle, 1853*

Álbum con 12 fotografías: copia a la albúmina

París, Bibliothèque nationale de France, V-4385

La obra reproduce vaciados de yeso de algunos fragmentos decorativos e inscripciones de la Alhambra de Granada. Su doble interés radica, por una parte, en la coincidencia de editor con la obra



138



140



141



142

realizada de Girault de Prangey, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (Girault de Prangey, 1842), la más completa edición de motivos ornamentales y arquitectónicos del palacio granadino publicada hasta entonces, y la posible relación entre ambas ya que podría tratarse de la reproducción de los vaciados de yeso pertenecientes a la colección del propio Prangey; y por otra, la constatación del importante papel que los hermanos Bisson tuvieron en el campo de la edición fotográfica en fechas tan tempranas (Pérez Gallardo, 2015b). El álbum viene además a mostrar el interés por la arquitectura nazarí en París, hecho además impulsado por el matrimonio que en el mismo año de la edición de este álbum se celebró en París, convirtiendo a una granadina, Eugenia de Montijo, en emperatriz de Francia.

140

**Owen Jones** (1809-1874)

*The Grammar of ornament: illustrated by examples from various styles of ornament*

Londres, Day and son, ca. 1856

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1818

Uno de los principales atractivos de la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* fue la reconstrucción, en distintos patios, de los principales estilos arquitectónicos del Mediterráneo, siendo la del Patio de los Leones de la Alhambra, diseñada por el autor de esta obra, Owen Jones (Rosser-Owen, 2010; Heide, 2010: 201-22; Calatrava, 2011), una de las sensaciones de la exposición. Arquitecto que defendió el estudio de la policromía de la arquitectura en el momento de máximo debate, visitó la Alhambra en 1834 y 1837, junto a Jules Goury, y levantó planos, alzados, secciones y vaciados en yeso que utilizaría en la publicación del gran compendio de motivos decorativos que fue *The Gram-*

*mar of ornament*, publicado en dos volúmenes, en 1842 y 1845, e ilustrado con planchas cromolitográficas.

141

**Gustave de Beaucorps** (1825-1906)

*L'Escorial*, 1858

Negativo sobre papel; 286 x 395 mm

París, Bibliothèque nationale de France, RESERVE EI-61- Boîte FOL B

El coleccionismo fue una motivación esencial de muchos de los eruditos e historiadores que visitaron España y Oriente en el siglo XIX, caso que vena a ejemplificar Jean Félix Gustave de Beaucorps (1824-1906) (Marbot, 1979; Thauré, Rérolle y Lebrun, 1992; Stewart Howe, 1997; Jacobson, 2007; Hannavy, 2008: 393 y Aubenas y Roubert, 2011). Aficionado calotipista y coleccionista de antigüedades, se inició en la práctica fotográfica dentro del entorno de Gustave Le Gray en una época ya tardía para este tipo de procedimiento, en 1857, y en sus viajes utilizó el negativo de cristal solo cuando se quedaba sin material y se lo prestaban. Durante su estancia en España, en 1858, coincidió con el británico Charles Clifford en Granada, lugar en el que fotografió su célebre jarrón de las gacelas (Rodríguez Ruiz, 2006) a petición de Charles Davillier y que publicara en la revista francesa *L'Illustration*. Además de Granada y Sevilla, también realizó imágenes de Burgos, Valladolid y Toledo, que aún no conocemos en su totalidad, por encontrarse en colecciones particulares muchas de ellas, y que expondría en la *Société française de photographie*, en 1859, 1861 y 1869 (Durier y Place, 1985).

La vista del Escorial ofrece la particularidad de reflejar el Monasterio desde un alejado punto de vista, en el que el fotógrafo francés busca mostrar la particularidad y espiritualidad del lugar que tanta leyenda e interés despertó siempre en la cultura europea.



142

**Gustave de Beaucorps** (1825-1906)*L'Escorial*, 1858

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 269 x 378 mm

París, Bibliothèque nationale de France,

EO-251-Boîte FOL A

143

**Gustave de Beaucorps** (1825-1906)*Tolède, Porte Cambron*, 1858

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 286 x 395 mm

París, Bibliothèque nationale de France,

EO-251-Boîte FOL A

144

**Gustave de Beaucorps** (1825-1906)*Séville, n° 21 porte de la cour des**Oranges*, 1858

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 286 x 395 mm

París, Bibliothèque nationale de France,

EO-251-Boîte FOL A

145

**Louis Constantin Henri François****Xavier De Clercq** (1837-1901)*Séville. Vue du tour de L'Or*, 1859-60

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 202 x 276 mm

París, Bibliothèque nationale de France,

Vh-72d

146

**Louis Constantin Henri François****Xavier De Clercq** (1837-1901)*Grenade*, 1859-60

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 200 x 1100 mm (panorámica de tres tomas, en dos partes)

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/215/1

En 1859, visitaría nuestro país Louis De Clercq, apasionado por la arqueología,

coleccionista y calotipista aficionado, reunió una de las colecciones más completas de monumentos de los bordes mediterráneos agrupados en seis álbumes encuadrados en cinco volúmenes –el tercer y cuarto volumen se encuadraron conjuntamente– bajo el título de *Voyage en Orient, 1859-1860, villes, monuments et vues pittoresques, recueil photographique execute par Louis De Clercq*. El último de ellos, dedicado a nuestro país, estaba compuesto por 51 imágenes. Algunas de ellas, ensambladas, componían vistas panorámicas que expuso en la *Société française de photographie* (1862) y en la Exposición Universal de Londres (1862). Las fotografías representaban el habitual repertorio sobre la Alhambra y los Reales Alcázares ya realizado anteriormente por Gustave de Beaucorps y Jakob A. Lorent, que amplió con varias imágenes del palacio Real de Aranjuez, el monasterio de El Escorial y otros monumentos de Madrid, Sevilla y Cádiz, lo que ya ponía de manifiesto el interés sobre otros edificios clave de nuestra historia, cuyas imágenes comenzaban a distribuirse de forma comercial a partir de estos últimos años de la década de 1850. La obra de De Clercq se caracteriza por la cuidada definición de sus imágenes y por su atención a los primeros planos de los edificios otorgándoles una magnificencia y una rotundidad en el espacio que pocos fotógrafos han conseguido realizar en calotipos de arquitectura española, sobre todo en condiciones climatológicas tan extremas como las nuestras.

147

**Charles Thurston Thompson**

(1816-1868)

*Álbum de vistas de Santiago de**Compostela*, 1866-67

Álbum con 54 fotografías: papel

albúmina; 232 x 302 mm o menos, sobre cartulina de 232 x 305 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España,

17/56



143



146



147



148

Enviado por el Victoria and Albert Museum en 1866, para completar su fondo iconográfico de los principales monumentos y obras de arte de todo el mundo –proyecto vinculado al museo desde que abrió sus puertas en 1852– (Physick, 1975 y 1982), Thompson recibió el encargo directo de John Charles Robinson (1824-1913) (Davies, 1992), conservador del museo y personaje relevante encargado de la colección de escultura italiana en el South Kensington entre 1850 y 1860, además de ser bibliotecario de la Malborough House desde 1856 (Haworth-Booth y McCauley, 1998: 41) y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Robinson estaba interesado en crear un «compendio» de ilustraciones del arte tanto británico como extranjero, en el que España ocuparía un lugar destacado, ya que tras conocer Santiago de Compostela, creía que en «Iberia» se podrían encontrar los elementos estéticos e históricos que acabarían con la supremacía artística francesa. Sus palabras muestran el asombro que le produciría nuestra arquitectura, pero también la constante pugna que británicos y franceses mantuvieron por tener la supremacía en la construcción positivista de la historia del arte. Tras el primer viaje de 1864, realizaría dos viajes más en 1865 y 1866 para preparar el *Proyecto Fotográfico Ibérico* que realizaría Charles Thurston Thompson, que era experto en la realización de fotografías de arquitectura, ya que uno de sus primeros encargos fue la recopilación, en 1855, de los mejores ejemplos de arquitectura en ladrillo del sur de Francia. Durante su viaje por Galicia y el norte de Portugal, entre el otoño de 1866 y el invierno de 1867, tomó 308 imágenes de arquitectura en las que incluyó no solo monumentales vistas, sino que también se fijó en los detalles, de una forma técnica caracterizada por fuertes con-

trastes que nos hace inevitable la comparación con los trabajos de Le Secq y Négre para la *Mission héliographique*. El cuidado trabajo que Thompson realizó se debió, no solo a su perfecto conocimiento técnico, sino también a las detalladas instrucciones que junto al listado de obras que debía fotografiar le escribió John Charles Robinson, especificándole cómo quería cada una de las cincuenta imágenes dedicadas a la catedral de Santiago de Compostela. Este álbum es un ejemplo de cómo la mirada y el interés en el conocimiento de la arquitectura española fue creciendo paulatinamente mas allá de los espléndidos y particulares ejemplos hispano-musulmanes.

## TEXTO Y FOTOGRAFÍA. EL LIBRO COMO CONSTRUCCIÓN

La demanda del uso de ilustraciones en los libros por parte del público fue creciendo hasta hacerse imprescindible su presencia a finales del siglo XIX. Junto a la literatura de viajes ilustrados con fotografías se unió el espíritu de exaltación del patrimonio nacional a través de la publicación de obras de carácter romántico y pintoresco en las que se pretendían dar a conocer ciudades, antigüedades, paisajes y costumbres que antes habían sido reflejados por medio de la litografía. Los archivos creados por Clifford y Laurent serían la fuente principal para alimentar publicaciones de todos los géneros, que iban de la novela, a libros de historia o geografía.

148

**Richard Roberts**

*An autumn tour in Spain in the year 1859*

Londres, Woodfall and Kinder, 1860  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1/8027

149

**Charles Clifford** (ca. 1819-1863)*La Alhambra, Patio de Los Leones*, 1854

Papel albúmina a partir de negativo de papel; 300 x 415 mm sobre cartulina de 475 x 624 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/26/97

Las imágenes realizadas por Clifford se convertirían en la década de 1850 en referente y la visita a su estudio sería incluso recomendada por el célebre Richard Ford. La frecuente presencia en Gran Bretaña y la fama del fotógrafo británico, llevaría al reverendo Richard Roberts a utilizar varias imágenes litografiadas en *An autumn tour in Spain in the year 1859*, procedentes de las fotografías que Clifford realizó entre 1853 y 1858 de El Escorial visto desde la presa, el monasterio de Yuste, la Giralda de Sevilla, el Patio de las Doncellas de los Reales Alcázares, el interior de la mezquita de Córdoba y el Patio de los Leones de la Alhambra.

150

**Jean-Charles Davillier** (1823-1883)*L'Espagne, illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*

París, [Corbeil, Crété Fils], 1874

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/1611

151

**Alexander Kilgour of Loirston***A Spanish diary in 1882*

Aberdeen, John Rae Smith, 1884

Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5262

152

**Jean Laurent y Minier** (1816-1886)*Sevilla. Alcázar. Arabescos de la parte izquierda de la Sala de la Justicia de don Pedro I*, 1871

Papel albúmina; 242 x 340 mm sobre

cartulina de 325 x 403 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/202/31

153

**Élisée Reclus** (1830-1905)*Nouvelle géographie universelle: la terre et les hommes*

París, Hachette, 1875-78. 3 vols.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 5/22321

154

**Waldo Giménez Romera** (¿?)*Crónica de la provincia de Logroño*

Madrid, Rubio y Compañía, 1867

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 12/787989(4)

155

**Pedro de Madrazo** (1816-1898)*España artística y monumental.**Cuadros antiguos y modernos, monumentos arquitectónicos, objetos**de escultura, tapicería, armería,**orfebrería y demás artes de los Museos y**Colecciones de España en reproducciones fototípicas*

Madrid, Viuda de Rodríguez Casa

editorial, 1889. 2 vols.

Madrid, Biblioteca Nacional de España

156

**Anselmo Gascón de Gotor**

(1865-1927)

*Zaragoza artística, monumental é histórica*

Zaragoza, Imp. de C. Ariño, 1890-91.

2 vols.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/795 y BA/796

El archivo creado por J. Laurent no solo tuvo una amplísima difusión por colecciones de todo el mundo, convirtiéndose en el principal exportador de la imagen artística española.



150





155

Uno de los primeros libros que utilizaron imágenes de la firma fue la colección de la *Crónica general de España ó sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones más importantes y posesiones de Ultramar*, dirigida por Cayetano Rosell (1817-1883) que editó sus catorce volúmenes por suscripción, método usual en la época para este tipo de obras, entre 1865 y 1871. Imágenes xilografadas de Laurent ilustrarían por ejemplo, el tomo dedicado a Logroño (Gil-Diez Usandizaga, 2011) redactado por Waldo Giménez Romera.

También servirían sus puntos de vista panorámicos y de accidentes geográficos para ilustrar *La Nouvelle Géographie Universelle: la Terre et les Hommes*, de Élisée Reclus, al igual que las de Clifford, ilustrarán y servirán de inspiración para libros de viaje como los de Davillier, *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré* (1874) y Alexander Kilgour, *A Spanish Diary in 1882 by Alexander Kilgour of Loirston* (1884), que incluyó trece fotografías originales adheridas al libro.

Pero, sin duda, las obras ilustradas en las que las fotografías de Laurent tendrán una mayor relevancia y presencia serán *España Artística y Monumental* (Madrado, 1889), con texto de Pedro de Madrazo y 160 fototipias repartidas en dos volúmenes, y la reedición de *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages, etc.* Publicada entre 1839 y 1856 y articulada en volúmenes por provincias, el autor de todas las ilustraciones será el dibujante, pintor y litógrafo Francisco Javier Parcerisa i Boada (1803-1875), variando los autores de los textos, entre los que se encontraban Pedro de Madrazo (1816-1898), Pablo Piferrer (1818-1848), José María Quadrado (1819-1896) y Francisco Pi y Margall (1824-1901). Los volúmenes en orden de aparición fueron: *Cataluña* por Pablo

Piferrer y Francisco Pi Margall (2 vols.); *Sevilla y Cádiz*, por Pedro de Madrazo; *Salamanca, Ávila y Segovia*, por José María Quadrado; *Córdoba*, por Pedro de Madrazo; *Asturias y León*, por José María Quadrado; *Valladolid, Palencia y Zamora*, por José María Quadrado; *Granada, Jaén, Málaga y Almería*, por Francisco Pi Margall; *Provincias vascongadas*, por Antonio Pirala; *Aragón*, por José María Quadrado; *Cuba, Puerto-Rico y Filipinas*, por Waldo Jiménez de la Romera; *Extremadura (Badajoz y Cáceres)*, por Nicolás Díaz y Pérez; *Burgos*, por Rodrigo Amador de los Ríos; *Murcia y Albacete*, por Rodrigo Amador de los Ríos; *Valencia*, por Teodoro Llorente (2 vols.); *Galicia*, por Manuel Murguía; *Islas Baleares*, por Pablo Piferrer y José María Quadrado; *Santander*, por Rodrigo Amador de los Ríos; *Castilla la Nueva*, por José María Quadrado y Vicente de la Fuente (3 vols.); *Huelva*, por Rodrigo Amador de los Ríos; *Navarra y Logroño*, por Pedro de Madrazo (3 vols.) y *Soria*, por Nicolás Rabal. Dado el éxito y difusión que obtuvo la obra, entre 1884 y 1889 volvió a reeditarse por la editorial Daniel Cortezo, incluyendo los siguientes volúmenes añadidos: *Burgos*, por Amador de los Ríos; *Soria*, por Nicolás Rabal; *País Vasco*, por Antonio Pirala; *Navarra y Logroño*, por Pedro de Madrazo; *Valencia*, por Teodoro Llórente; *Murcia y Albacete*, por Amador de los Ríos; *Galicia*, por Manuel Murguía, y *Extremadura*, por Díaz y Pérez. Además incluía las, por entonces, colonias de Cuba, Puerto-Rico y Filipinas y cambiando su título por el de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Lo interesante de esta nueva edición será que todos los dibujos de Parcerisa fueron sustituidos por fotograbados de la firma «J. Laurent et Cie.» y Joarizti y Mariezcurrena y por nuevos dibujos, muchos de ellos realizados por Isidro Gil (1843-1917), junto a los de Ángel Pirala, Passos y M. O. Delgado.

157

**Pedro Martínez de Hebert**

(1819-1891)

*Salamanca artística y monumental*,  
1867Álbum con 36 fotografías, papel  
albúmina 298 x 171 mm o menos, sobre  
cartulina 312 x 236 mmMadrid, Biblioteca Nacional de  
España, 17-LF/139 V. 2

Las fotografías firmadas bajo el sello Martínez de Hebert siguen teniendo aún la duda de tratarse de Pedro Martínez de Hebert, fotógrafo nacido en Madrid en 1819, o de su hermano Julián, nacido en Vitoria en 1829. Lo cierto es que Pedro fue nombrado fotógrafo de cámara de reina Isabel II por sus célebres miniaturas. En 1867 veía la luz la obra impresa de Modesto Falcón, *Salamanca artística y monumental*, monografía histórica dedicada a los principales ejemplos de la arquitectura plateresca de la ciudad, ya que como mencionaba en su introducción el autor:

*Salamanca es conocida en el mundo como madre de Las ciencias; pero pocos la conocen como hija predilecta de las artes. La fama de sus estudios ha tenido grandes pangenistas, escritores ilustres, que han consagrado su pluma y sus talentos á enaltecer las glorias de su célebre Escuela; pero ninguno, que sepamos, se ha dedicado á reseñar sus no menos célebres monumentos. Y es que hemos atravesado unos tiempos, tan funestos para las artes, que unas veces por el exclusivismo de escuela y otras por el vértigo de las revoluciones, nadie se detenía á contemplar esos gigantes de piedra levantados por la mano de los siglos en medio de nosotros, para dar testimonio de las civilizaciones que han precedido á la nuestra.*

Si el ejemplar impreso tuvo una amplia difusión, en cambio solo han llegado a nosotros dos ejemplares distintos del álbum compuesto por fotografías, y dado el lugar de su conservación, la



157

Biblioteca Nacional y la Real Biblioteca del Palacio Real, es probable que estos fueran los únicos ejemplares que llegaron a realizarse de este segundo volumen, debiendo ser ambos un regalo especialmente elaborado para la corona. El carácter único de estos ejemplares, además, viene marcado por el hecho del diferente número de imágenes de ambos: el conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real, está compuesto por 53 fotografías, mientras que el conservado en la Biblioteca Nacional de España posee 36 fotografías, todas ellas dirigidas hacia la captación de detalles arquitectónicos y vistas monumentales de los edificios salmantinos más emblemáticos. Además, en el ejemplar impreso de Falcón no hay alusión alguna a que este fuera un primer volumen que se acompañara de ilustración complementaria.

Este tipo de álbumes fueron muy frecuentes en el siglo XIX, como muestran otras piezas aquí expuestas como la



obra de Eugène Sevaistre [cat. 71], el álbum del Vizconde Dax [cat. 70], o el de Mauzaisse [cat. 125], entre otros.

---

158

**Hauser y Menet**

*Vistas de España en fototipia*

Madrid, Hauser y Menet, 1891

2 volúmenes con 323 fotografías en fototipia

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/3749 V.1

## FOTOGRAFÍA Y DISCURSO HISTÓRICO

La imagen de la arquitectura española, como hemos visto, fue conformándose ya en las primeras obras ilustradas con fotografías. El nacimiento de firmas fotográficas comerciales, la mejora tanto en los medios de transporte, como en los métodos de impresión se reflejan en la presencia e interés que nuestra arquitectura tendría en numerosas obras dedicadas al estudio y la construcción positivista, como muestran la obras de los arquitectos e historiadores alemanes Constantin Uhde y Max Junghäendl.

Conscientes de esta realidad, unido a la intención de realizar un completo registro documental de los principales monumentos históricos, en el ámbito nacional también se promovieron iniciativas, como la llevada a cabo por la Real Academia de San Fernando y la publicación de los *Monumentos Arquitectónicos de España*.

---

159

**François Courboin** (1865-1926) y

**Alfred Armand** (1805-1888)

*Inventaire des Dessins, Photographies et Gravures relatifs à l'Histoire Générale de l'Art. Légués au Département des*

*Estampes de la Bibliothèque Nationale par M.A. Armand, rédigé par F. Courboin.* París, F. Danel, 1895. 2 vols. París, Bibliothèque nationale de France, 8-Q-2104 (1)

Arquitecto oficial de los financieros Émile e Isaac Pereire, Alfred Armand (Zirmiti, 2003) fue un apasionado del arte y la arquitectura que le llevó a reunir 17.499 obras, entre grabados y fotografías, hoy conservadas en la Bibliothèque nationale de France recopiladas con el objetivo de crear una historia visual del arte, en cuyo conjunto destaca la presencia de la arquitectura y la escultura española, a pesar de ser Italia su principal objeto de interés. Armand comenzaría a recopilar esta colección gráfica a partir de 1828, siendo a partir de 1862 cuando de forma sistemática incorporó la fotografía a través de donaciones o regalos, encargos y compras. Entre las primeras, destacan aquellas imágenes dedicadas o firmadas por sus autores, como las del escultor Armand Jules Klagmann (1810-1869), que trabajó con él en el Grand Hotel du Louvre, el Hotel Pereire y el Grand Hotel. También forman parte de este grupo las realizadas por conocidos arquitectos como Alfred Nicolas Normand, de quien poseía imágenes de Italia y Asia Menor.

El grueso de la colección se formaría mediante la compra tanto de fotografías como de dibujos y grabados que Armand realizaría durante sus varios viajes por las principales ciudades de Europa, contemplando sus museos, monumentos, y estudiándolos desde el punto de vista del arte y la historia, con el fin de reunir toda la documentación necesaria para concebir e ilustrar su historia general del arte.

Aunque viajó a España en noviembre de 1864, concretamente a Granada para adquirir dibujos del palacio de la Alhambra, la recopilación de imágenes fotográficas del arte de nuestro país comenzó a realizarla en torno a 1855, a través de su ad-

quisición en diferentes exposiciones como en la Exposición Universal de París (1855), de Bruselas (1856), así como en las exposiciones anuales de la *Société française de photographie*, en la que como hemos visto numerosos viajeros extranjeros exhibieron su trabajo, destacando en número las fotografías firmadas por Charles Clifford, Jean Laurent y Louis Masson.

Las fotografías dedicadas a la arquitectura y escultura española se concentran en los tomos 214 al 219, siendo 294 de ellas fotografías. Los monumentos recogidos en la colección Armand pertenecían a: Alcalá de Guadaira (1), Alcalá de Henares (1), Alcántara (2), Aranjuez (2), Ávila (4), Barcelona (11), Burgos (19), Cádiz (1), Calatayud (1), Córdoba (16), Elche (1), El Escorial (2), La Granja (1), Granada (51), Guadalajara (3), Jaén (1), Jerez de la Frontera (3), Madrid (15), Málaga (4), Manresa (1), Martorell (1), Medina del Campo (1), Montserrat (1), Orihuela (2), Oviedo (1), Plasencia (1), Salamanca (11), Segovia (5), Sevilla (69), Tarragona (2), Toledo (34), Valencia (1), Valladolid (8) y Zaragoza (7). Como puede verse, son los monumentos hispanomusulmanes de Córdoba, Granada, Sevilla y Toledo, el objeto de la mayor parte de las imágenes, seguidos por los ejemplos de la arquitectura plateresca de Guadalajara y Salamanca.

Se ha barajado la idea de un posible proyecto para la redacción de una historia del arte, dada la originalidad y una cierta constancia en recopilar de una forma particularmente sistemática dibujos, grabados y fotografías de los principales monumentos históricos. Si bien los últimos años de su vida, Armand los dedicó al estudio de las medallas renacentistas y su publicación, el conjunto de imágenes de obras de arte recopilado por el arquitecto francés bien puede considerarse una interesante historia visual del arte, ejemplo de las corrientes historiográficas del momento.

---

160

### **Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

*Colección de láminas de Monumentos arquitectónicos de España*

Madrid, Imp. y Calcografía Nacional, 1859-1905

Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5631

#### *Monumentos Arquitectónicos de España*

(Blas, Romero de Tejada y Urrutia de Hoyos, 1988; Sánchez de León, 1995; Blas, 1997: 51-60; Bordes, 2014 y Pérez Gallardo, 2015a: 333-36) surgió fruto de los viajes formativos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura, ante la falta de modelos y dibujos que sirvieran para la formación de los alumnos. Como parte de la formación de los arquitectos y fruto de este viaje, los dibujos y modelos de yeso realizados se expusieron en la Academia y al ver el interés público de estos trabajos, decidieron publicar *Monumentos arquitectónicos de España*, encargando su edición a la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El objetivo era doble: por una parte enriquecer y mejorar el modelo pedagógico establecido y por otra, concienciar al propio gobierno del estado de conservación y el valor de los monumentos históricos españoles. La inspiración directa de esta obra se encuentra en los *Archives de la Commission des Monuments historiques* (1ª etapa de publicación entre 1855-72), con la que puede verse la influencia y relación de las obras española y francesa. Además, de compartir un objetivo pedagógico y documental común, gráficamente ambas obras compartían la idea de representar la arquitectura tanto a través del dibujo lineal, en plantas, alzados y secciones, como a través de la recreación pintoresca.

Junto a arquitectos, arqueólogos, dibujantes, litógrafos y grabadores se unió un desconocido, Eduardo



161

García, al que llegaron a pensionar en Francia para que perfeccionara las técnicas del daguerrotipo y cuyas labores finales fueron, fundamentalmente, las de facilitar documentalmente con sus imágenes la labor de los dibujantes, sin contemplar la posibilidad de incluir fotografías litografiadas en la publicación.

Esta idea de ampliar el horizonte del conocimiento de la arquitectura española y hacerlo de forma científica, era uno de los principales intereses de *Monumentos arquitectónicos* y por ello la representación no se limitó solo al exterior, sino también a interiores, plantas, secciones e incluso objetos de valor histórico relevantes fueron representados en la obra. La publicación comenzaría por Toledo, utilizando algunos de los dibujos realizados durante aquel primer viaje de estudios, aunque el orden final de la obra vendría marcado por la secuencia cronológica.

*Monumentos arquitectónicos* tuvo una evolución irregular, y esto pudo deberse a que muchos de los edificios representados a lo largo de sus fascículos antes de aquel estudio, nunca habían sido descritos o mencionados en la historiografía. Tras varias vicisitudes, *Monumentos arquitectónicos de España* se compuso de treinta fascículos, que ilustraron un centenar de monumentos de toda España, con 281 estampas, de las cuales 147 no tuvieron texto explicativo, finalizando su publicación en 1882. Gráficamente la obra caminaba entre los dibujos propios de arquitectos, de sencillas líneas violléticas, y las evocaciones litográficas de carácter romántico.

161

**Constantin Uhde** (1836-1905)  
*Baudenkmaeler in Spanien und Portugal*

Berlín, Ernst Wasmuth, 1892. 2 vols.  
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6285 V.1 y BA/6286 V.2

Ingeniero y arquitecto alemán, entre 1863 y 1865 Uhde estudió en Francia y se relacionó con Viollet-le-Duc y Émile Boeswillwald (1815-1896), con quien colaboró en las restauraciones de la Saint-Chapelle de París y la catedral de Orleans. A su regreso a Alemania, se incorporó como profesor de Historia de la Arquitectura antigua, en el Collegium Carolinum de Braunschweig y realizó diversos viajes de estudio a las exposiciones universales de París (1867), Viena (1873), Italia (1869, 1872, 1878, 1883 y 1886), Inglaterra (1859, 1887), Escocia e Irlanda (1890, 1891) y en la Península Ibérica (1888, 1889); experiencias que volcaría en la publicación de varios libros dedicados a la formas constructivas y a la historia de la arquitectura europea, siendo uno de ellos el dedicado a la arquitectura de la Península Ibérica.

162

**Max Junghändel** (1861-¿?) y **Pedro de Madrazo** (1816-1898)

*La arquitectura en España estudiada en sus principales monumentos por el arquitecto Max Junghaendel*

Dresde, J. Bleyl, 1889-93

Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/358/43

163

**Max Junghändel** (1861-¿?)

*Die Baukunst Spaniens*

Dresde, J. Bleyl, 1889-93

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6707 V. 5

164

**Max Junghändel** (1861-¿?)

*Granada. Palacio de Carlos V, fachada principal*, 1889-93

Fototipia; 244 x 370 mm (imagen) sobre h. de 600 x 377 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6705 (19)

165

**Max Junghändel** (1861-¿?)*Madrid. Real Palacio-Patio principal*, 1889-93Fototipia; 244 x 370 mm (imagen)  
sobre h. de 600 x 377 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6706 (10)

166

**Max Junghändel** (1861-¿?)*Olite (Navarra). Ruinas del castillo-palacio*, 1889-93Fototipia; 265 x 364 mm (imagen)  
sobre h. de 600 x 355 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6706 (17)

167

**Max Junghändel** (1861-¿?)*Toledo. Catedral. Puerta de la Concepción*, 1889-93Fototipia; 267 x 358 mm (imagen)  
sobre h. de 600 x 377 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6708 (17)

168

**Max Junghändel** (1861-¿?)*Valladolid. Colegio de Santa Cruz. Patio*, 1889-93Fototipia; 255 x 364 mm (imagen)  
sobre h. de 600 x 377 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6708 (25)

169

**Max Junghändel** (1861-¿?)*Valladolid. Convento de S. Gregorio*, 1889-93Fototipia; 200 x 118 mm (imagen)  
sobre h. de 600 x 355 mm

Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/6708 (26)

A finales de siglo, el impulso de las ediciones ilustradas mediante el fotograbado ayudó a la difusión de obras por toda Europa, dado el abaratamiento de los costes de producción y la rapidez de la misma. En 1889, comenzará a publicarse *Die Baukunst Spaniens dargestellt in ihren hervorragendsten Werken*, obra ilustrada por fotograbados basados en las fotografías del arquitecto Max Junghändel (1861-¿?), con texto introductorio de Pedro de Madrazo, que se traduciría además en un volumen aparte con el título de *La arquitectura en España estudiada en sus principales monumentos por el arquitecto M. Junghändel*.

*Die Baukunst Spaniens* consta de 227 fototipias y siete cromolitografías con imágenes de 25 x 35 cm, sobre hojas de 60 x 37,7 cm y con inscripciones en alemán, inglés, castellano y francés a modo de compendio histórico de la arquitectura española. De una enorme difusión, fue referenciada en todas las historias de la arquitectura española publicadas en la primera mitad del siglo xx.

Las imágenes de Max Junghändel recogerán las principales características de la fotografía monumental decimonónica: vistas generales en escorzo, grandes encuadres frontales o la aparición de la figura humana a modo de escala. La aún desconocida biografía de este arquitecto se pierde tras la publicación de su siguiente obra, *Aegypten; Heliogravüren nach Original-Aufnahmen* en 1890 (con edición inglesa *Egypt: heliogravures after original views*) y la noticia de su estancia en los Estados Unidos impartiendo conferencias y preparando un estudio sobre arquitectura industrial norteamericana.



162



## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CIVERA, Inmaculada. «La mirada fotográfica de la Ingeniería Civil», *Ingeniería y territorio*, n.º 78 (2007), pp. 82-93.
- ALBERICH, José. *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.
- Álbum Monumental de España*. Madrid, imprenta de Manuel Galiano, 1863-68. 4 vols.
- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco. *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona, CCG, 2002.
- ÁLVAREZ LOPERA, José. *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*. Granada, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, vol. XIV, n.º 29-31, 1977.
- ÁLVAREZ MILLÁN, María Cristina y HEIDE, Claudia. *Pascual de Gayangos. A nineteenth-century Spanish Arabist*. Edimburgo, Edingurg University Press, 2008.
- ÁLVAREZ RAMOS, Miguel Ángel y ÁLVAREZ MILLÁN, María Cristina. *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*. Madrid, CSIC, 2007.
- ALZOLA Y MINONDO, Pablo. *Historia de las obras públicas en España*. Madrid, Turner, 1979.
- ARAGO, François. «Rapport sur le Daguerreotype, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839». París, Bachelier, 1839; en André Rouillé. *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*. París, Macula, 1989, pp. 36-43.
- ARRECHEA MIGUEL, Julio. *Arquitectura y romanticismo: el pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- ASPLUND, Karl. *Egron Lundgren*. Estocolmo, Sveriges allmänna konstförening, 1914-15. 2 vols.
- AUBENAS, Sylvie y LACARRIÈRE, Jacques. *Voyage en Orient: photographies, 1840-1880*. París, Hazan, 2001.
- AUBENAS, Sylvie (dir.). *Gustave Le Gray (1820-1884)*. París, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2002.
- AUBENAS, Sylvie. «Autour de Frédéric Flachéron: les calotypistes français en Italie», en VV. AA. *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie en Italie (1846-1862)*. París, Paris Musées, 2010, pp. 57-61.
- AUBENAS, Sylvie y ROUBERT, Paul-Louis (dirs.). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843-1860)*. Catálogo de exposición. París, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2011.
- AUDOUZE, Jean; PORTEBOS, Gilles y HELLOU, Alain. *Le Studio Chevojon à Paris. 130 ans de photographie industrielle*. París, Maison de la Villette, 1994.
- AZCUE BREA, Leticia. «Il Cavaliere Antonio Solá, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas Autores», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 43 (2007), pp. 18-31.
- AZCUE BREA, Leticia; RIERA, Anna; VÉLEZ, Pilar y WANDOSELL, Gonzalo. *La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861). Escultor a Roma*. Barcelona, Quaderns del Museu Frederic Marès, vol. 15, Institut de Cultura de Barcelona, 2009.
- BAILLARGEON, Claude (ed.). *Architects of the Image: Photography in the Heroic Age of Construction*. Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1995.
- BAILLARGEON, Claude. «Témoignages de rivalité industrielle: La France et les photographies de grands travaux d'origine étrangère», *Études photographiques*, n.º 17 (2005), pp. 16-43.
- BAILLARGEON, Claude. «Construction Photography and the Rhetoric of Fundraising: The Maison Durandelle Sacré-Coeur Commission», *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, vol. 27, n.º 2 (2011), pp. 113-28.
- BAILLARGEON, Claude. «Construction Photography in the Service of International Public Relations: The French Connections», en Micheline Nilsen (ed.). *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 139-58.
- BAJAC, Quentin y PLANCHON DE FONT-RÉAULX, Dominique (eds.). *Le daguerreotype français. Un objet photographique*. París, Musée d'Orsay, 2003.

- BAJAC, Quentin. *L'image révélée. L'invention de la photographie*. París, Gallimard, Reunion des Musées Nationaux, 2001.
- BANN, Stephen. *Parallel lines. Printmakers, Painters and Photography in Nineteenth-Century in France*. New Haven, Yale University Press, 2001.
- BARRIO, Margarita. *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Bolonia, Zanichelli editore, 1966a.
- BARRIO, Margarita. «Un escultor español en Roma: Antonio Solá», *Archivo Español de Arte*, vol. xxxix, n.º 153 (1966b), pp. 51-84.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- BECCHETTI, Piero. «La 'Scuola Romana di Fotografia', Giacomo Caneva e il fondo 'Tuminello', en VV. AA. *Pittori fotografi a Roma, 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale, Roma, Palazzo Braschi, 25 giugno-27 sett. 1987*. Roma, Multigrafica Editrice, 1978, pp. 15-19.
- BECCHETTI, Piero. *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*. Roma, Quasar, 1978.
- BECCHETTI, Piero. *Roma in Dagherrotipia*. Roma, Edizioni Quasar, 1979.
- BECCHETTI, Piero. «Una dinastía di fotografi romani: gli Anderson», *Archivio Fotografico Toscano*, año II, n.º 4 (1986), pp. 56-67.
- BELLI, Gianluca; FANELLI, Giovanni y MAZZA, Barbara. *Architettura e Fotografia. La scuola fiorentina*. Florencia, Alinari, 2000.
- BENJAMIN, Walter. «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.
- BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Archivos de la Fotografía*. Zarautz, vol. III, n.º 2 (otoño-invierno 1987).
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BENNASSAR, Bartolomé. *Le Voyage en Espagne, anthologie des voyageurs français et francophones du XVI<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècles*. París, Robert Laffont, 1998.
- BERTRAND, Nathalie (dir.). *L'Orient des architectes*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 2006.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Gerardo Kurtz e Isabel Ortega (coords.). Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.
- BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré. *Traité de la photographie sur papier*. París, Roret, 1851, 35-37.
- BLAS, Javier de; ROMERO DE TEJADA, Lola y URRUTIA DE HOYOS, Elisa. «La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España», en *Monumentos arquitectónicos de España. Principado de Asturias* (edición facsímil). Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1988.
- BLAS, Javier de. «Monumentos arquitectónicos de España. La representación científica de la Arquitectura», en VV. AA. *Anticuaria y arqueología. Imágenes de la España Antigua, 1757-1877*. Catálogo de exposición. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997, pp. 51-60.
- BLAU, Eve y KAUFMAN, Edward (eds.). *Architecture and its image. Four Centuries of Architectural Representation*. Montreal, Canadian Center for Architecture, 1989.
- BOISJOLY, François. *Répertoire des photographes parisiens du XIX siècle*. París, Les éditions de l'amateur, 2009.
- BONNAFFE, Edmond. *Eugène Piot*, París, Étienne Charavay, 1890.
- BONET CORREA, Antonio y ALZOLA Y MINONDO, Pablo de. *Las obras públicas en España, Estudio histórico*. Madrid, Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1979.
- BONET CORREA, Antonio. «Madrid y el Canal de Isabel II», en *Agua y Ciudad detrás del grifo*. Madrid, Fundación Canal de Isabel II, 2001.
- BONET CORREA, Antonio. *Los cafés históricos*. Madrid, Cátedra, 2012, pp. 170-73.
- BONETTI, Maria Francesca y MAFFIOLI, Monica. *L'Italia d'Argento, 1839-1850. Storia del dagherrotipo in Italia*. Florencia, Alinari, 2003.
- BONHOMME, Pierre; ROBERTS, Pam et al. *Souveraine Angleterre. L'âge d'or de la photographie britannique à travers les collections de la Royal Photographic Society. 1839-1917*. París, Patrimoine photographique, 1996.

- BONNAFFOUX, Denise. *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIXe-XXe)*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.
- BORDES, Juan. *Monumentos arquitectónicos de España*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.
- BORROWS, George. *The Bible in Spain*. Londres, John Murray, 1843.
- BOUDON, Françoise y LOYER, François. *Hector Horeau, 1801-1872*. París, Centre d'études et de recherches architecturales, 1979, p. 114.
- BOYER, Laure. *La Photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*. Tesis doctoral inédita. Estrasburgo, Université Marc Bloch, 2004.
- BOYER, M. Christine. «La Mission héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851», en Joan M. Schwartz y James R. Ryan. *Picturing place. Photography and the geographical imagination*. Londres/Nueva York, I. B. Tauris, 2003, pp. 21-54.
- BRANDT, Christophe. *Miroirs d'argent: Daguerrotypes de Girault de Prangey*. Bulle, Musée Gruérien, 2008.
- BRETELL, Richard y FLUKINGER, Roy. *Paper and Light. The Calotype in France and Great Britain*. Boston, Godine, 1984.
- BROWN, J. T. «On the application of Photography to Art and Art purposes, but more particularly to Architecture», *Photographic Notes, Journal of the Birmingham Photographic Society*, vol. III (1858), pp. 12-20.
- BRUNET, François. *La naissance de l'idée de photographie*. París, PUF, 2000.
- Bulletin de la Société française de Photographie*, tomo XXV. París, Société française de Photographie, 1879, pp. 201-02
- BULGIN, Kathleen. *The Making of an Artist: Gautier's Voyage en Espagne*. Birmingham, Summa Publications, 1988.
- CALATRAVA, Juan. *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*. Granada, Universidad de Granada, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- CALATRAVA, Juan (ed.). *Romanticismo y arquitectura: la historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid, Abada, 2011.
- CALATRAVA, Juan (coord.). *Owen Jones y la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2011.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid, Mondadori, 1990.
- CARAION, Marta. *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu XIX siècle*. Ginebra, Droz, 2003.
- CARTIER BRESSON, Anne y MARGIOTTA, Anita (eds.). *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*. Milán, Mondadori, 2003.
- CARTIER BRESSON, Anne et al. *Vu d'Italie, 1841-1941. La photographie italienne dans les collections du Musée Alinari*. Florencia, París, Alinari, 2004.
- CARR, Raymond. *España. 1808-1975*. Barcelona, Ariel, 1990.
- CARRETE, Juan. *El grabado en España, siglos XIX y XX*, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. 32. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- CHARNAY, Désiré. *Cités et ruines américaines: Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal. Recueillies et photographiées par Désiré Charnay; avec un texte par M. Viollet-le-Duc... suivi du voyage et des documents de l'auteur...* París, Gide, A. Morel & Cie., 1863.
- CHISBERT SIMÓN, Cristina. *Del Palacio de Monteleón a la Plaza del Dos de Mayo*. Valencia, Universitat de València, 2012.
- CHLUMSKY, Milan; ESKILDSEN, Ute y MARBOT, Bernard (eds.). *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870*. París, Bibliothèque nationale de France; Essen, Museum Folkwang, 1999.
- CHRIST, Yvan y NÉAGU, Philippe (eds.). *La Mission héliographique, photographies de 1851*. París, Direction des musées de France, 1980.
- COMÍN COMÍN, Francisco; MARTÍN ACEÑA, Pablo; MUÑOZ RUBIO, Miguel y VIDAL OLIVARES, Javier. *150 años de historia de los ferrocarriles españoles. La nacionalización de las redes: renfe y los ferrocarriles autonómicos*. Madrid, Anaya, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1998.
- COSGRAVE, Ephraim MacDowell. *Photography and Architecture. How each lends Interest to the other*. Londres, Country Press, 1896.

- CRONIN, Michael y O'CONNOR, Barbara. *Irish Tourism: Image, Culture & Identity*. Dublín, Channel View Publications, 2003.
- CRABIFFOSSE CUESTA, FRANCISCO. *Clifford en España (1849-1863): Colección Martín Carrasco*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2000.
- DANIEL, Malcolm R. *The Photographic Railway Albums of Edouard-Denis Baldus*. Princeton, Princeton University, 1991.
- DAVIES, Helen Elizabeth. *Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections of works of art*. Tesis doctoral. Oxford, University of Oxford, 1992.
- DAVILLIER, Jean Charles. *L'Espagne par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*. París, [Corbeil, Crété Fils], 1874.
- DE FUSCO, Renato. *La idea de arquitectura, historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- DE MARÉ, Eric Samuel. *Photography and architecture*. Nueva York, Praeger, 1961.
- De París a Cádiz: calotipia y colodión*. Catálogo de exposición. Barcelona, Museu nacional d'Art de Catalunya, 2004.
- DEAN, Jeff. *Architectural photography: techniques for architects, preservationists, historians, photographers, and urban planners*. Nashville, American Association for State and Local History, 1981.
- DELGADO SÁNCHEZ, Eva María. «Escrito con luz», en Antonio Jesús González (ed.). *Postales andaluzas: Rafael Seán y la fotografía artística (1864-1911)*. Córdoba, Obra Social y Cultural de CajaSur, 2009.
- Diario de Barcelona, 6 de junio de 1874*, citado en Torrella, Rafel e Iglésias, David. *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*. Catálogo de Exposición. Barcelona, Arxiu Fotogràfic 2008, p. 5201. Disponible en [www.bcn.cat/arxiu/arxiu-ubert/joan\\_marti/exposicio.html](http://www.bcn.cat/arxiu/arxiu-ubert/joan_marti/exposicio.html)
- DÍAZ-AGUADO, César. «La fotografía de les obres publiques, carreteres, ponts, fars i camins de ferro (1851-1878)», en *De París a Cadis. Calotipia i col·lodió*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, pp. 147-49.
- DÍAZ-AGUADO, César. «Lucio del Valle, Laurent y los Álbumes de Obras Públicas de la Exposición Universal de 1867», en VV. AA. J. Laurent. *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX: J. Laurent*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, pp. 49-59.
- DUMAS, Alexandre. *De Paris à Cadix ou Impressions de voyage*. París, Garnier frères, 1847.
- DURAND, Marc. *Guide de recherche sur l'histoire de la photographie. De l'image fixe à l'image animée*, en prensa.
- DURIER, Guy y PLACE, Jean-Michel. *Catalogues des expositions organisées par la Société française de Photographie, 1857-1876*. París, éditions Guy Durier, 1985. 2 vols.
- EASTLAKE, Lady Elizabeth. «Photography», *The London Quarterly Review*, n.º 101 (Abril de 1857), pp. 442-68; en Beaumont Newhall (ed.). *Photography: Essays and Images*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1980.
- EDWARDS, Elizabeth. *The camera as historian: amateur photographers and historical imagination, 1885-1918*. Durham, Duke University Press, 2012.
- EDWARDS, Paul. *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surréalisme*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- ELWALL, Robert. *Building with light: the international history of architectural photography*. Londres, Royal Institute of British Architects, Merrell, 2004.
- ESCOBAR, Alfredo. «Una visita al actual Duque de Osuna», *La Época* (26 y 27 de octubre de 1896), p. 1.
- FAWCETT, Trevor. «Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction», *Art History*, vol. 9, n.º 2 (1986), pp. 185-212.
- FERNÁNDEZ HERR, Elena. *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage: 1755-1823*. París, Didier, 1974.
- FERNÁNDEZ-RIVERO, Juan-Antonio. «La obra fotográfica de José Spreafico», en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*. Girona, 2012. Disponible en: <http://eprints.rclis.org/18063/>
- FERNÁNDEZ-RIVERO, Juan Antonio. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga, Editorial Miramar, 2004.
- FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de. *Viajeros románticos por España*. Madrid, Escuelas Profesionales 'Sagrado Corazón', 1971.

- FLEIG, Alain. *Rêves de papier. La photographie orientaliste, 1860-1914*. Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1997.
- FONTANELLA, Lee. *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid, El Viso, 1996.
- FONTANELLA, Lee. *Charles Thurston Thompson. e o proxecto fotográfico ibérico*. La Coruña, Xunta de Galicia, 1997.
- FORD, Richard. *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*. Londres, J. Murray, 1845.
- FOULCHÉ-DELBOSE, Raymond. *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. París, H. Welter, 1896.
- FARINELLI, Arturo. *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo xx. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*. Roma, Reale accademia d'Italia, 1942.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- FREUND, Gisèle. *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, edición facsímil. París, Christian Bourgois éditeur, 2011.
- FRIZOT, Michel (ed.). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París, Bordas, 1994. Edición en inglés: *A New History of Photography*. Hagen, Könemann, 1994.
- FRIZOT, Michel y DUCROS, Françoise. *Du bon usage de la Photographie. Une anthologie de textes*. París, Centre National de la Photographie, 1987.
- GALASSI, Peter. *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1981.
- GALERA ANDREU, Pedro. *La Alhambra vivida*. Granada, Colección Plural de La Biblioteca de la Alhambra, 2011.
- GALERA ANDREU, Pedro. *La imagen romántica de la Alhambra*. Madrid, El Viso, 1992.
- GÁMIZ, Antonio. «Paisajes urbanos vistos desde el globo: dibujos de Guesdon sobre fotografías de Clifford, 1853-55», *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, año 9 (2004), pp. 110-17.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert (ed.). *Ciudades. Del Globo al satélite*. Madrid, Electa, 1994.
- GAUTIER, Théophile. *Tra los Montes*. París, Victor Magen, 1843.
- GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne*. París, Charpentier, 1858.
- GAUTRAND, Jean-Claude y FRIZOT, Michel. *Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique*. París, Trois Cailloux, 1986.
- GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael. *Andaluces y Marroquies. en la Colección Fotografica de Levy (1888-1889)*. Cádiz, Diputación de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2002.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- GAYANGOS, Pascual de. «Crónica literaria», *Revista española de Ambos Mundos*, tomo I (1853), pp. 796-802.
- GERNSHEIM, Helmut. *Focus on Architecture and Sculpture, An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture*. Londres, The Fountain Press, [1949] 1955.
- GERNSHEIM, Helmut y GERNSEIM, Alison. *The History of Photography from the earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*. Oxford University Press, 1955.
- GERNSHEIM, Helmut. «Charles Clifford», *Image*, n.º 2 (junio de 1960), pp. 73-77.
- GERNSHEIM, Helmut y GERNSEIM, Alison. *The History of Photography. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. Nueva York, McGraw-Hill, 1969. Edición en español: *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona, Omega, 1967.
- GIEBELHAUSEN, Joachim. *Architectural photography*. Múnich, Verlag Grossbild-Technik, 1965.
- GIL-DIEZ USANDIZAGA, Ignacio (ed.). *Las fotografías de J. Laurent y La Rioja*. Logroño, Instituto de estudios riojanos, 2011.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra, première partie de ses Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. París, Veith et Hauser, 1834 (vol. I), 1837 (vol. II) y 1839 (vol. III); Madrid, A. Rodero, 1878.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure, dessinés et mesurés de 1842 a 1845*. París, Didot et Hauser, 1846.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph-Philibert. *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*. París, Hauser y Lemercier, 1842.
- GLENDINNING, Nigel y MCCARTNEY, Hilary. *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920*. Londres, Tamesis Books, Boydell & Brewer, 2011.



- GOLDSCHMIDT, Lucien y NAEF, Weston J. (eds.). *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically Illustrated Book. 1844-1914*. Nueva York, Grolier Club, 1980.
- GÓMEZ IRUELA, Antonio. «Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía», *Paperback*, n.º 6 (2008).
- GONZÁLEZ CRISTOBAL, Margarita; RUIZ GÓMEZ, María Leticia et al. *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1999.
- GONZÁLEZ, Ricardo. *El asombro de la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*. Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- GONZÁLEZ TROYANO, A. et al. *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y homenaje a Gerald Brenan*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987.
- GRÖNVOLD, Magnus. «Las obras y los días: La vida feliz de Egon Lundgren en España», *Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, año v (1953), pp. 31-46.
- GUNTHER, André y AUBENAS, Sylvie. *La Révolution de la photographie instantanée, 1880-1900*. París, Bibliothèque nationale de France, 1996.
- GUTIÉRREZ, Ana. «Anexo catálogos comerciales», en Isabel Argerich Fernández, Ana Gutiérrez Martínez, Purificación Nájera Colino. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo municipal de Madrid, 2005.
- HAMBER, Anthony J. *A Higher Branch of the Art: Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*. Documenting the Image, vol. 4. Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1996.
- HAMMAN, Herman. *Des Arts Graphiques desnités a multiplier par l'impression*. Ginebra, Joël Cherbuliez, 1857.
- HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Londres, Routledge, 2008.
- HAWORTH-BOOTH, Mark y MCCAULEY, Anne. *The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*. Massachussets, Sterling and Francine Clark Art Institute, 1998.
- HEIDE, Claudia. «The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication», *Art in Translation*, vol. 2, n.º 2 (2010), pp. 201-22.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio. «Correspondencia entre los hnos. Madrazo y el pintor zaragozano Bernardino Montañés», *Goya* (marzo-abril 1994), pp. 270-81.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio y BECHETTI, Piero. *Recuerdo de Roma (1848-1867). Fotografías de la colección Bernardino Montañés*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Academia de España en Roma, Instituto Cervantes, 1997.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, GUIRAL, Carmen y MOSTALAC CARRILLO, Antonio et al. *Álbum de Pompeya de Bernardino Montañés, 1849*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Ibercaja, 1999.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio. *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la Edad de la Inocencia*. Zaragoza, Col. Mariano de Pano, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2002.
- Hippolyte Bayard: *Chevalier de l'ombre*. Actes du colloque de Breteuil-sur-Noye, 16-17 novembre 2001. Breteuil-sur-Noye, Société historique de Breteuil-sur-Noye, 2005.
- Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940*. Catálogo de exposición. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, T. F. Editores, 2002.
- JACOBSON, Ken. *Odaliskues & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. Londres, Quaritch, 2007.
- JAMMES, Andre y JANIS, Eugenia Parry. *The Art of French Calotype. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*. Princeton, Princeton University Press, 1983.
- JAMMES, André y SOBIESZEK, Robert. *French Primitive Photography*. Nueva York, Philadelphia Museum of Art, Aperture Foundation Inc., 1969.
- NÁJERA COLINO, Purificación (coord.). *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. Artistas plásticos*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2005-06.
- JONES, Owen y GOURY, Jules. *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra from drawings taken on the spot in 1834 by the late M. Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones... with a complete translation of the Arabic inscriptions and an historical notice of the kings of Granada from the conquest of that city by the Arabs to the expulsion of the Moors, by Mr. Pasqual de Gayangos*. Londres, Owen Jones, 1842-45. 2 vols.
- KILGOUR, Alexander. *A Spanish Diary in 1882*. Aberdeen, John Rae Smith, 1884.

- KURTZ, Gerardo. «Las traducciones al castellano del manual de Daguerre y otros textos fotográficos tempranos en España. 1839-1846», *Archivos de la Fotografía*, vol. 2, n.º. 1 (1996), pp. 9-88.
- L'Architecture en représentation*. Catálogo de exposición. París, Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine, 1985.
- LACAN, Ernst. «Album Photographie de M. le Vicomte de Dax», *La Lumière* (20 de mayo de 1855), pp. 1-2.
- LACAN, Ernst. «L'Exposition photographique á Bruselles», *La Lumière* (18 de octubre de 1856), p. 1.
- LAKE PRICE, William. *A Manual of Photographic Manipulation: Treating of the Practice of the Art; and Its Various Applications to Nature*. Londres, J. Churchill, 1858.
- LASSAM, Robert E. y GRAY, Michael. *The Romantic Era. La Calotipia in Italia, 1845-1860*. Florencia, Museo di Storia della Fotografia, Fratelli Alinari, 1988.
- LASSAM, Robert. *Fox Talbot-Photographer*. Tisbury, Compton Press, 1979.
- LASSUS, Jean Baptiste y VIOLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Monographie de Notre Dame de Paris et de la nouvelle sacristie*. París, A. Morel Libraire-Éditeur, ca. 1853.
- LAVIGNE, Germond de. *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. París, Hachette, 1859.
- LE GALL, Guillaume. «Photographie d'architecture et autorité académique: L'exemple d'Alfred Nicolas Normand, Pensionnaire à la ville Médicis», en VV. AA. *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*. Mondadori, Milán, 2003.
- LE GRAY, Gustave. *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier sec, humide; sur verre au collodion, à l'albumine*. París, Lerebours et Suretan, 1854.
- LECUYER, Raymond. *Histoire de la Photographie*. París, Baschet & Cie., 1945.
- LEMAGNY, Jean Claude. *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*. París, Nathan, 1992.
- LEMAGNY, Jean Claude y ROUILLÉ, André (eds.). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Alcor, 1988.
- LEMOINE, Serge (coord.). *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles*. Catálogo de exposición. Grenoble, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2002.
- LEREBOURS, Noël-Marie Paymal. *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. París, Rittner et Goupil, Lerebours, H. Bossange, 1840-43.
- Les Rothschild en France au XIXe siècle*. Catálogo de exposición. París, Bibliothèque nationale de France, 2013.
- LÓPEZ BERISO, Marta. *José Martínez Sánchez, photographe des travaux publics*. Memoria de licenciatura. París, Universidad de París IV, 1991.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *Charles Clifford, Vistas del Canal de Isabel II*. Madrid, Canal de Isabel II, 1988.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio. *150 años de fotografía en España*. Madrid, Lunewerg, 1999.
- LYONS, Claire, PAPADOPOULOS, John y STEWART, Lindsey. *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Londres, Thames & Hudson, 2005.
- MADRAZO, Federico de. *Epistolario*, vol. I. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, p. 182.
- MADRAZO, Pedro de. *España Artística y Monumental: cuadros antiguos y modernos, monumentos arquitectónicos, objetos de escultura, tapicería, armería, orfebrería y demás artes de los museos y colecciones de España*. Madrid, Viuda de Rodríguez Casa editorial, 1889. 2 vols.
- MARBOT, Bernard (ed.). *À l'origine de la photographie: le calotype au passé et au présent*. Catálogo de exposición. París, Bibliothèque nationale de France, 1979.
- MARBOT, Bernard. *Une invention du XIXe siècle, expression et technique, la photographie: collections de la Société française de photographie*. Catálogo de exposición. París, Bibliothèque nationale de France, 1976.
- MARÈS, Paul y VIGINEIX, Guillaume. *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares*. París, G. Masson, 1880.
- MARSHALL, Frederick Anthony Stansfield. *Photography: the Importance of the Applications in preserving pictorial records of the National Monuments of History of Art, with an appendix containing a practical description of the talbotype process, as adopted and practiced by the author during last seven years*. Londres, Herinf & Remington, 1855.
- MARTÍ BAIGET, Jep. *Jules Ainaud (1837-1900) molt més que un fotògraf al servei de J. Laurent*. Documento electrónico disponible en: <http://www.girona.cat/sgdap/docs/fj5ix36marti-jep-ainaud.pdf>

- MAYNÉS, Pau. «Jean Laurent y el papel leptográfico», en *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003.
- MELLEN, George Egbert. *Panoramic Photography; Or, How to Make Two Or More Adjoining Negatives and Print All on One Sheet of Paper Without Showing the Joining Line*. Nueva York, Mellen Mfg. & Publishing Company, 1897.
- MIRAGLIA, Marina. *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*. Milán, Granco Angeli, 2012.
- MITCHELL, David. *Viajeros por España: de Borrow a Hemingway*. Madrid, Mondadori, Omnibus, 1989.
- MOLITOR, Joseph W. *Architectural Photography*. Nueva York, John Wiley & Sons, 1976.
- MONDENARD, Anne de (coord.). *Photographier l'architecture 1851-1920. Collection du musée des Monuments français*. París, RMN, 1994.
- MONDENARD, Anne de. «La Mission héliographique: mythe et histoire», *Études photographiques*, n.º 2 (mayo de 1997), pp. 60-81. Disponible en: <http://etudesphoto-graphiques.revues.org/index127.html>
- MONDENARD, Anne de (coord.). *La Mission héliographique. Cinq photographes parcoururent la France en 1851*. París, Monum, Éditions du patrimoine, 2001.
- MONDENARD, Anne de y PAGNEAUX, Marc. *Modernisme ou Modernité*. París, Actes du Sud, 2012.
- MULET, María José. *Fotografía a Mallorca 1839-1936*. Madrid, Lunverg, 2001.
- NARANJO, Joan. *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Barcelona, Lunverg, 2000.
- NERDINGER, Winfried (ed.). *Photographie für Architekten*. Múnich, Architekturmuseum, 2011.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M. «La encuadernación, lenguaje artístico», en María López-Vidriero (coord.). *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales: siglos XV-XXI*. Madrid, Patrimonio Nacional, El Viso, 2012, pp. 17-54.
- NIETO ALCAIDE, Víctor M. «Sobre la idea de Restitución en la conservación de obras de arte», en María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y Joaquín Martínez Pino (coord.). *Mediación y gestión del patrimonio en Europa*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012, pp. 53-60.
- NILSEN, Micheline (ed.). *Architecture in Nineteenth Century Photographs: Essays on Reading a Collection*. Visual Culture in Early Modernity Series. Farnham, Ashgate, 2011.
- NILSEN, Micheline (ed.). *Nineteenth-Century Photographs and Architecture Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*. Farnham, Ashgate, 2013.
- No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 1997-2010*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011. Disponible en: <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/imagenes-en-papel/la-exposicion/catalogo>
- ORTEL, Phillipe. *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Chambom, Rayon Photo, 2002.
- PARDO, Arcadio. *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989.
- PARE, Richard (ed.). *Photography and architecture, 1839-1939*. Montreal, Centre Canadien d'Architecture, 1982.
- PARRY JANIS, Eugenia y SARTRE, Josiane. *Henri Le Secq: Photographer from 1850 to 1860. Catalogue Raisonné of the Collection of the Bibliothèque Des Arts Décoratifs (Paris)*. Boston, Museum of Fine Arts, 1986.
- PÉLLERIN, Denis. *La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire*. París, Bibliothèque nationale de France, 1996.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «La fotografía comercial y el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, n.º 38 (2002), pp. 129-48.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «La democracia del arte: El Museo del Prado, objetivo de la fotografía», en José Manuel Matilla y Javier Portús (eds.), *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado, El Viso, 2004, pp. 259-76 y anexo pp. 208-09.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Jean Laurent (1826-1886), un fotógrafo y su empresa de fotografía», en VV. AA. *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las foto-*

- grafías de Laurent*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Obra Social CajaGranada, 2007, pp. 47-70.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «La evolución técnica», en *Manual de Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 677-716.
- PÉREZ GALLARDO, Helena y SOUGUEZ, Marie-Loup. *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2009.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Las fotografías del Vizconde de Dax en Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, n.º 191 (2012), pp. 68-76.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Spanish architecture seen by foreign photographers of the 19th century», en Micheline Nilsen (ed.). *Nineteenth-century Photographs and Architecture: Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 201-16.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Créer un album pour la mémoire architecturale espagnol: l'exemple de Monuments architectoniques de España (1856-1883) et l'Album Monumental de España (1863-69)», en Hélène Janniére. *Photographie d'architecture et publication*. París, INHA, en prensa.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Le prince Girón de Anglona: un amateur espagnol à l'école romaine de photographie», *Études photographiques*, núm. 32 (2015a), pp. 104-13. Disponible en: <https://etudesphotographiques.revues.org/3505>
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Mirar la arquitectura: claves de lectura en torno a la fotografía monumental», en *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*. Catálogo de exposición. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2015b, pp. 32-59.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid, Cátedra, 2015.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Fotógrafos de arquitectura española», en *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: historia y representación monumental*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 247-300.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «La arquitectura al servicio de la fotografía: los estudios fotográficos», en *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: historia y representación monumental*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 361-80.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. «Arquitectura de la luz: los estudios fotográficos en el siglo XIX», en *II Seminario Internacional del Aula de formación, gestión e intervención sobre Patrimonio de la Arquitectura y la Industria "Cadenas de montaje"*, 19 y 20 de febrero de 2015. Madrid, en prensa. Vídeo producido por el Gabinete de Tele-Educación de la Universidad Politécnica de Madrid, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qCN\\_N\\_\\_II\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=qCN_N__II_U)
- PÉREZ GALLARDO, Helena. *Fotografía y Romanticismo en el siglo XIX*. Madrid, Abada, 2016, en prensa.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio. *Isabel II. Los espejos de la reina*. Madrid, Marcial Pons, 2004.
- PERROT, Georges. «Eugène Piot», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, vol. 1, n.º 1 (1894), pp. 7-23.
- PHYSICK, John Frederick. *Photography and the South Kensington Museum, Victoria and Albert Museum*. Londres, Victoria and Albert Museum, 1975.
- PIOT, Charlotte. «Eugene Piot (1812- 1890), publiciste et éditeur», *Histoire de L'Art*, n.º 47, (noviembre de 2000), pp. 3-17.
- PIÑAR SAMOS, Javier y AMO, Vicente del. *José G<sup>a</sup> Ayola: Fotógrafo de Granada (1863-1900)*. Granada, Fundación Caja de Granada, 1997.
- POIVERT, Michel y TROFLEAU, Carole. *L'utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*. París, Le Point du Jour éd., 2004.
- PONCE, Daniel. «La intensa luz de lo remoto: fotógrafos viajeros del siglo XIX», en *Ojos crueles*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, n.º 1, octubre de 2004.
- PRIETO GONZÁLEZ, Juan Manuel. *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid*. Madrid, CSIC, 2004.
- QUETTIER, Philippe. *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892. Dessins, Peintures, Photographies, Études Historiques*. Langres, Musée de Langres, Dominique Guéniot, 2000.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la. *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*. Madrid, Aguado, 1860.
- REVENGA, Luis y Rodríguez Salmones, Cristina (eds.). *La fotografía en España hasta 1900*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

- REYERO, Carlos. *Observadores: estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008.
- RICE, Shelley. *Parisian Views*. Cambridge, The MIT Press, 1997.
- RIEGO, Bernardo. *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*. Gerona, CGC, 2000.
- RIEGO, Bernardo. *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (Antología de textos)*. Girona, Biblioteca de la Imagen, 2003.
- RIUS, Núria F. *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa-M. Sala i García y Arnauld Pierre. Barcelona, Universidad de Barcelona; París, Université Sorbonne-París IV, 2006-08.
- ROBERTSON, Ian. *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Madrid, Serbal, CSIC, 1988.
- ROBINSON, Cervin y HERSCHMAN, Joel. *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*. Nueva York, MIT Press, 1990.
- ROBIQUET, Henri-Edmund. *Manuel théorique et pratique de photographie sur collodion et sur albumine*. París, Labé, 1859.
- ROCA, Pedro. «Noticia de la vida y obras de Pascual de Gayangos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. I (1897), pp. 544-65; vol. II (1898), pp. 13-32, 70-82, 110-30, 562-68; vol. III (1899), pp. 101-06.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José y SANCHIS ALFONSO, José Ramón (eds.). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, 2013.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *La memoria frágil, José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes*. Madrid, Fundación Cultural COAM, 1991.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «La fortuna e infortunios de los Jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII», en *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y Poder*. Granada, Patronato de La Alhambra y el Generalife, 2006.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Retratos sin rostro: sombras de artistas», en Francisco Jarauta (ed.). *Las ideas del arte. De Altamira a Picasso*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009, pp. 273-315 y 368-75.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, «Prólogo», en Pedro Galera Andreu. *La Alhambra vivida*. Granada, Colección Plural de La Biblioteca de la Alhambra, 2011.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín y BOROBIA, Mar (eds.). *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *El studio d'architettura civile de Domenico de Rossi y su influencia en España*. Roma, Quasar, 2012.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *José de Hermosilla y Sandoval. Arquitecto e ingeniero militar, 1715-1789*. Catálogo de exposición. Badajoz, Diputación Provincial, 2015.
- ROSSA, Joseph. «Photography and architecture», *History of photography*, vol. 22 (1998), pp. 98-146.
- ROSSELLI, Paolo. *Architecture in Photography*. Milán, Skira, 2001.
- ROSSER-OWEN, Mariam. *Islamic arts from Spain*. Londres, Victoria & Albert Museum, 2010.
- ROSTAN, J. A. de. *La Escuela de los pueblos: Drama heroico en cinco actos*. Madrid, Librería de Monier, 1852.
- ROUBERT, Paul-Louis. «L'Image sans qualités». *Les Beaux-Arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*. París, Monum, 2006.
- ROUBERT, Paul-Louis. «Le daguerréotype en procès», en *Le Daguerreotype français. Un objet photographique*. París, Musée d'Orsay, RMN, 2003, p. 119-31.
- ROUILLÉ, André. *L'Empire de la Photographie. Photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. París, Le Sycomore, 1982.
- ROUILLÉ, André. *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*. París, Macula, 1989.
- ROUILLÉ, André. *La photographie. Entre document et art contemporain*. París, Gallimard, 2005.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica», *Romance Quarterly*, vol. 39, n.º 1 (1992), pp. 23-31.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia. «Isabel II y los inicios de la fotografía», en VV.AA. *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid, Patrimonio nacional, 1999, pp. 34-61.
- SAINT-MARTHE, Bertrand. *Les publications photographiques d'Eugène Piot*. Tesis doctoral. París, Universidad de París IV, 1992.



- SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, Eduardo. *Toledo Olvidado: el libro*. Edición del autor, 2012. 3 vols.
- SÁNCHEZ DE LEÓN, María Ángeles. *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz. *Casiano Alguacil: Los Inicios de la Fotografía en Toledo*. Toledo, Universidad de Castilla La-Mancha, 2006.
- SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria. *Architectural photography and the growth of the cities 1850-1914*. Stuttgart, Cantz'sche Druckerei, 1980.
- SCHWARZ, Heinrich. *Art and Photography. Forerunners and Influences*. Chicago, University Press, 1985.
- SEIBERLING, Grace y BLOORE, Carolyn. *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- SERRANO, María del Mar. *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX. Repertorio bibliográficos y análisis de su estructura y contenido*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993.
- SETTIMELLI, Wladimiro y Zevi, Filippo. *Gli Alinari Fotografi A Firenze 1852-1920*. Florencia, Fratelli Alinari Editrice, 1985.
- SHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza, 1994.
- SHAAF, Larry. «Biographical Dictionary of British Calotypists», en *Impressed by Light. British Photographs from paper Negatives, 1840-1860*. Nueva York, Metropolitan Museum, 2007.
- SIMONY, comte de. «Une curieuse figure d'artiste, Girault de Prangey». *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon*. Dijon, Imprimerie Bernigaud & Privât, 1934.
- SOBIESZEK, Robert. «This Edifice is Colossal»: 19th century Architectural Photography. Nueva York, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1986.
- SOLER BELDA, Ramón. «Vicente Daillencq, un fotógrafo francés en el Linares del siglo XIX», *Siete esquinas*, n.º 2 (2011), pp. 47-60.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1989.
- STELTZER, Otto. *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- STEWART HOWE, Kathleen. *Revealing the Holy Land: the photographic exploration of Palestine*. Berkeley, University of California Press, 1997.
- TAYLOR, Roger. «All Art and Nothing but Art. The Graphic Society and Photography», *History of Photography*, vol. 23, n.º 1 (1999), pp. 59-67.
- TAYLOR, Roger. *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865*. Ottawa, National Gallery of Canada, 2002.
- TAYLOR, Roger y SHAAF, Larry. *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2007.
- TAYLOR, Roger, FONT-REAUXX, Dominique de y COGEVAL, Guy. *L'image révétee. Premières photographies sur papier en Grande-Bretagne (1840-1860)*. París, Musée d'Orsay, 2008.
- TEIXIDOR, Carlos. *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- TEYNARD, Félix. *Egypte et Nubie. Sites et Monuments les plus intéressantes pour l'étude de l'art et de l'histoire. Atlas photographié servant de complément à la grande description de l'Égypte*. París, Goupil et Cie, 1858; Londres, E. Gambart et Co., 1858.
- THAURÉ, Marianne; RÉROLLE, Michel y LEBRUN, Yves. *Gustave de Beaucorps, 1825-1906: calotypes «L'appel de l'Orient (1858-1861)»*. Catálogo de exposición. Neuilly, Art Conseil Elysée, 1992.
- THOMAS, Richard W. «Photography in Rome», *The Art Journal*, vol. 4 (1852) pp. 159-160.
- THOMPSON, C. W. *French Romantic Travel Writing. Chateaubriand to Nerval*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- TORRE VAL, Laura. «Fotografía en la Sevilla del duque de Montpensier: álbum sevillano dedicado a los duques de Montpensier, de Louis Leon Masson», en Ricardo Fernández Gracia (coord.). *Pulchrum: scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Navarra, Gobierno de Navarra Prensa Publicaciones, 2011, pp. 791-800.
- TRUTAT, Eugène. *La Photographie appliquée à l'archéologie*. París, Gauthier-Villars, 1879.
- TUBINO, Francisco María. *Crónica del viaje de SS. MM. y AA. RR. á las provincias andaluzas*. Sevilla, Madrid, Aguado, 1860.

- VEGA, Carmelo. *El ojo en la mano La mirada fotográfica en el siglo XIX*. Girona, CCG, 2004.
- VEGA, Carmelo. *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2011.
- VEGA, Jesusa. «Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol 59, n.º 2 (2004), pp. 23-125.
- VEGA, Jesusa. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid, CSIC, 2010.
- VERGARA Y MARTÍN, Gabriel María. *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*. Guadalajara, Taller de Huérfanos de la Guerra, 1906.
- VILAR GARCÍA, Mar. *Docentes, traductores e intérpretes de la lengua inglesa en la España del siglo XIX: Juan Calderón, los hermanos Usoz y Pascual de Gayangos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. París, B. Bance, 1866.
- VITALI, L. «La fotografia italiana dell'Ottocento», en Peter Pollack. *Storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni*. Milán, Electa, 1961.
- VON AMELUNXEN, Hubertus. «Quand la photographie se fit lectrice: le livre illustré par la photographie au XIX<sup>ème</sup> siècle», *Romantisme*, n.º 47 (1985), pp. 85-96.
- WHEELHOUSE, Gladius Galen. *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*. Bradford, National Museum of Photography, Film, and Television, 2006.
- ZANNIER, Italo. *Architettura e fotografia*. Roma-Bari, Laterza, 1991.
- ZIRMI, Tiphaine. *Alfred Armand (1808-1888), un architecte collectionneur*. Tesis doctoral inédita. París, Université de La Sorbonne, 2003.

## COPYRIGHT

- © De los textos: sus autores
- © De esta edición: Biblioteca Nacional de España
- © De las imágenes: sus propietarios

## CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

- © Archives départementales de la Gironde. AD Gironde; 162 T 1
- © Ayuntamiento de Madrid. Archivo de Villa AVM-S 6-386-21.2-3
- © Bibliothèque nationale de France
- © Collection Musée Nicéphore Niépce. Ville de Chalon-sur-Saône, France
- © Gernsheim Collection, Harry Ransom Center, The University of Texas en Austin
- © Getty Research Institute, Los Angeles (1363-873)
- © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program
- © Médiathèque du Mans
- © Ministère de la culture – Médiathèque du Patrimoine, Dist.RMN-Grand Palais
- © Musées de Vienne (Isère), France
- © Museo Nacional del Prado, Madrid
- © Patrimonio Nacional
- © Poitiers (France), Médiathèque François-Mitterrand. Olivier Neullé
- © Royal Photographic Society/National Media Museum/Science & Society Picture Library

NIPO: 032-15-013-8  
ISBN: 978-84-92462-42-1  
D. L: M-13829-2015

Catálogo general de publicaciones oficiales  
de la Administración General del Estado  
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

## CATALOGACIÓN EN PUBLICACIÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo  
xix: [del 3 de julio al 4 de octubre de 2015] / [organiza,  
Biblioteca Nacional de España ; comisariado, Delfín  
Rodríguez, Helena Pérez Gallardo ; textos, Inmaculada  
Aguilar ... et al.; traducciones, Daniel Gascón Rodríguez,  
María José Guadalupe Mella]. – [Madrid] : Biblioteca  
Nacional de España, D.L. 2015

p. ; il.col. y n. ; cm

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-84-92462-42-1. – NIPO 032-15-013-8

1. Fotografía de arquitectura—Exposiciones. I. Rodríguez  
Ruiz, Delfín. II. Pérez Gallardo, Helena. III. Aguilar Civera,  
Inmaculada. IV. Biblioteca Nacional de España

77.033:72(060.64)