

# Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España<sup>1</sup>

## From Scientific Spectacle, to Courtly Art: Notes on the Fortunes of Photography in Spain

Jesusa Vega  
Universidad Autónoma de Madrid

### RESUMEN

Aunque la invención del daguerrotipo es el inicio de una nueva época en la producción de imágenes, en su presentación social como espectáculo hubo una clara continuidad con relación al siglo XVIII. Estos actos tuvieron lugar pronto en España pero no significaron ni su aclimatación ni su inmediata influencia. El proceso fue lento y en convivencia con las técnicas gráficas y la pintura. En este artículo se contextualiza el impacto de la llegada de la fotografía en los medios gráficos y entre los artistas cortesanos de élite de la familia Madrazo.

**Palabras clave:** Fotografía, siglo XIX, España, Madrazo.

### SUMMARY

The invention of the daguerreotype meant the beginning of a new era in the production of images, but in its presentation to the society there was no novelty at all, quite the opposite, the continuity with respect to the Eighteenth century is clear. In Spain, these performances took place shortly after its invention although neither acceptance nor immediate influence followed. The introduction process was slow and in harmony with graphic and painting techniques. This article contextualizes the impact of the arrival of photography both on the print media and among, the well known and courtly fine arts elite of the Madrazo family.

**Key words:** Photography, XIX<sup>th</sup> Century, Spain, Madrazo.

Hoy no cabe la menor duda de que la invención de la fotografía supuso una de las grandes transformaciones en nuestra relación con la imagen. Desde la historia del arte ha sido compleja y larga la valoración positiva de este hecho y, en el caso español, relativamente reciente; la definitiva recuperación y puesta en valor de la fotografía se debe a la conmemoración del 150 aniversario de su aparición, es decir, tuvo lugar en 1989,

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación (HAR2012-32609). Agradezco a María Rosón sus observaciones y sugerencias.

hace apenas treinta años<sup>2</sup>. Probablemente en esto haya tenido mucho que ver la condición de España como país receptor del invento, pero tampoco han debido ser ajenas las dificultades que los historiadores de la fotografía han tenido para articular el «ser» de su sujeto, la identidad del medio, como señala Batchen (2004: 11), y la complejidad que siempre han encontrado los historiadores del arte para delimitar su campo de estudio dentro del medio. No obstante, a partir de 1989 se ha vivido un ritmo acelerado, tanto si nos referimos a la recuperación de materiales y la formación de archivos, como a la incorporación, asimilación y desarrollo de nuevos discursos.

Los debates que tuvieron lugar en el ámbito artístico angloamericano de los años setenta del siglo pasado, que condujeron a una reescritura de la historia y a una sustancial ampliación del objeto de estudio, pronto abrieron brecha en la bibliografía española<sup>3</sup>. Pero desde la historia del arte, entendida como disciplina académica, todavía queda camino por recorrer. La autonomía del arte, la importancia de la autoría y el origen del artista siguen siendo cuestiones prevalentes que abocan a un formalismo limitador y difícilmente sostenible. En otras palabras, la historia formalista de la fotografía que es la que, por lo menos en España, se considera propia de la disciplina, tiene enormes dificultades para construir su discurso sobre el criterio estético fundamentado en el emisor, es decir, en el fotógrafo investido de la categoría de artista, porque son numerosos los fotógrafos actuales y del pasado que no cumplen los requisitos.

Esta historia solo sería posible si se renunciara a esa apasionante producción de los primeros años de vida de la técnica y se hiciera una verdadera criba de los miles de positivos que trajo la expansión de la segunda mitad de la centuria. Si hiciéramos esto, en el caso español, estaríamos renunciando prácticamente a toda la producción decimonónica y buena parte de la que vio la luz en el siglo XX. En conclusión, la incorporación de la historia de la fotografía como materia en los planes de estudio universitarios no significa su plena aceptación<sup>4</sup>, y el hecho diferencial de que se es-

---

<sup>2</sup> Ese año vio la luz la obra *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, coordinada y dirigida por Gerardo F. Kurtz e I. Ortega. En nuestra opinión, este libro señala el definitivo punto de inflexión para la revalorización de la fotografía, al dar visibilidad a unos fondos que administrativamente dependían de la Jefatura de Servicio de dibujos y grabados.

<sup>3</sup> En este caso la publicación pionera fue el número monográfico de la *Revista de Occidente*, publicado en diciembre de 1991, coordinado por E. de Diego. No existe un estudio crítico actualizado sobre la historia de la fotografía en España, y no cabe duda de que sería una aportación reflexiva de interés. Entre tanto, puede dar una idea de la profunda evolución que se ha vivido la trayectoria de la colección «FotoGGrafía», de la editorial Gustavo Gili, que nació también en la década de los ochenta, en la cual han cabido traducciones de libros fundamentales pero muy diversos, reflejo de los diferentes planteamientos que tienen sus asesores, entre los que se cuentan Joan Fontcuberta, Jorge Ribalta y Juan Naranjo. Un epítome de dicha evolución lo constituyen las dos ediciones de la obra clásica de Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía*. En la primera edición castellana de 1984 se incorporó un apéndice sobre la fotografía española de Joan Fontcuberta, quien asimiló el discurso formalista a la producción local, en su intento de incorporar tal y como hizo Newhall la fotografía a las bellas artes; en la edición de 2001 el apéndice era obra de A. McCauley y trataba sobre «Escribir la fotografía antes de Newhall».

<sup>4</sup> El Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM fue vanguardista en la incorporación de esta materia, primero como asignatura optativa y luego como obligatoria, en el plan de estudios de la licenciatura que se diseñó a consecuencia de la renovación de los mismos por Real Decreto 1449/1990 de 26 de octubre de 1990. La implantación comenzó en el curso 1995-1996; aún así, en

tudie de manera independiente, y no como una práctica artística más en el devenir de los siglos XIX y XX, resulta cuanto menos significativo.

Teniendo en cuenta la situación, no es baladí plantearse las dificultades que entraña delimitar la fotografía española a la hora de escribir su historia. Aún en la actualidad siguen más vigentes de lo que se podría creer cuestiones tan tradicionales como tratar de establecer la frontera entre lo nacional y lo extranjero, siguiendo la estela del estudio de la pintura. Por ejemplo, en el caso de esta última, la construcción historiográfica que elaboró Diego Angulo sobre la pintura española del Renacimiento en el *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, la enciclopedia canónica del arte español, no ha sido plenamente superada. El criterio del estudioso para la incorporación o rechazo de determinados artistas y obras se establece en función del tiempo que permanecieron por aquí y su «adaptación al tono medio artístico nacional»; en el fondo estas mismas cuestiones son las que plantea Fontanella en su seminal estudio *Historia de la Fotografía española*, publicado en 1981<sup>5</sup>.

Si aplicáramos este criterio, la fotografía hecha por españoles o por extranjeros que se adaptaron «al tono medio artístico nacional», la historia resultaría realmente escuálida, pues habría que prescindir de Charles Clifford (activo entre 1850 y 1863)<sup>6</sup> y Jean Laurent (activo entre 1855 y 1881)<sup>7</sup>, los dos fotógrafos más importantes del siglo XIX, los grandes artífices de la imagen fotográfica de España, de sus gentes y monumentos y, en menor medida, de sus paisajes. El primero era británico y recorrió la España isabelina; a él debemos también el registro de las obras públicas que comenzaron a transformar la realidad del país; pero todavía resultan más valiosos sus testimonios del patrimonio cultural, como la Casa de Murillo en Sevilla (fig. 1), la bellísima escultura de San Bruno de la Cartuja de Miraflores en Burgos<sup>8</sup>, o los Sepulcros de la catedral vieja de Salamanca cuyo rastro habría desaparecido de no ser por sus fotografías, debido a las sucesivas restauraciones. El segundo era francés, recogió el testigo del anterior, recorrió toda España desde Granada hasta Castilla y Cataluña y, además, registró la llegada del emblema de la modernidad: el ferrocarril.

---

1998 no se consideraba que las técnicas fotográficas debieran incorporarse a la materia «Técnicas artísticas», y para un sector del profesorado, junto con la historia del cine y otros medios, constituirían los «coros y danzas» de la historia del arte.

<sup>5</sup> Como aclara el autor, su «método no es ni regionalista, ni nacionalista. Por ello, el libro lleva el título de «... fotografía en España...», en lugar de «española» o «de España» (Fontanella 1981: 13).

<sup>6</sup> En los últimos años son varias las exposiciones que se han dedicado a la presencia de Clifford en España, dado el interés desarrollado por las diferentes comunidades autónomas en el archivo visual del pasado, sirvan de ejemplo la de Guadalajara (2004) o la que revivía el viaje de Isabel II y la familia real a Andalucía y Murcia en 1862 (2007); no obstante, el estudio de referencia sigue siendo Fontanella (1996).

<sup>7</sup> El caso de Laurent es similar al de Clifford, si bien la prolongada actividad y la riqueza documental que conservamos ha generado una valiosísima bibliografía; en el reciente estudio de Pérez Gallardo (2007) sobre el fotógrafo y su empresa se encuentran nuevas aportaciones y la bibliografía de referencia.

<sup>8</sup> Obra de Manuel Pereira (a. 1635), la toma se hizo en 1853 y es una composición en la que el propio Clifford quiso representar el efecto de vida que provocaba, según los visitantes, la monumental escultura; para ello se trasladó la obra del retablo a la puerta de entrada y se la dispuso en actitud que parece avanzar ensimismado mirando al crucifijo, subrayando el efecto real al poner a sus pies una mitra, en alusión a la renuncia que hizo de la de Reggio. Se conserva una copia en albúmina, a partir del negativo en papel, en la Gilman Paper Company Collection (Nueva York), se reproduce en Fontanella (1996).



FIGURA 1.—Charles Clifford, fotografía de la casa del pintor Bartolomé Esteban Murillo en Sevilla, 1854. Victoria and Albert Museum, Londres.

Ni Clifford ni Laurent se adaptaron al medio artístico nacional, por el contrario fueron ellos los que impusieron su mirada; y esa mirada es precisamente la que encontramos todavía muy viva en el *Ars Hispaniae*. Ellos fueron los que más contribuyeron a la valoración del patrimonio artístico y la difusión del mismo, por mucho que le doliera a Gustavo Adolfo Bécquer y acusara a la fotografía de su vulgarización (Bécquer 1995: II, 964). El punto de vista de ambos, el ángulo de visión, su forma de encuadrar y cortar, su concepto monumental de las composiciones —hasta de los más ínfimos detalles—, la búsqueda de claroscuros expresivos capaces de transmitir las diferentes texturas..., fueron los que educaron a los españoles en la forma de ver su riqueza patrimonial. Ahora bien, esta mirada «extranjera» fue fácilmente asimilada por los nacionales y es que, aunque en esta ocasión no vamos a valorar el impacto de la fotografía como nueva forma de registro y de ver, temas que ya han sido abordados, conviene recordar que la mayor dificultad de interpretación de la imagen no estuvo en los elementos espaciales sino en la cuestión cromática. Aquí, debido a la solarización, sí hubo alteraciones sustanciales con respecto a la gama tonal, elemento clave para la interpretación cromática del lenguaje habitual a dos colores de estampas y dibujos. La normalización que había tenido lugar en el grabado, no fue alterada ni por la litografía ni por la xilografía<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Se puede decir que existió una verdadera continuidad y un ejemplo evidente es el modo en que se transfirió la monumentalización de las ciudades de la estampa a la fotografía. Estos temas han sido tratados por Vega (2006, 2010 y 2011).

Por supuesto que Clifford y Laurent no fueron los únicos ni los primeros extranjeros que trabajaron en España. Fueron precedidos y sucedidos por diferentes viajeros, gentes curiosas que recorrieron ciudades y paisajes; tengamos presente que la nueva técnica nació en un momento en el que el país era un destino apetecible por exótico y desconocido. Pero en términos cotidianos, para los españoles fueron más influyentes los daguerrotipistas profesionales que itineraron por el país, buena parte de ellos de origen galo, pues con la saturación del mercado en Francia se vieron conminados a buscar nuevos clientes. Ni que decir tiene que la condición de extranjero fue un reclamo publicitario fundamental. Esto y el deseo de estar a la moda movió al público urbano español a sentarse ante la cámara. En conclusión, se puede decir que casi de manera natural los españoles aprendieron a posar y a reconocerse en la esquiva imagen congelada del daguerrotipo, porque demostradores y operarios llevaban consigo tanto el instrumento como las prácticas culturales; y de sobra es sabido que la itinerancia es precisamente una de las maneras más eficaces para que fluyan y se generalicen los usos y las modas.

La presencia de estos daguerrotipistas foráneos pone sobre la mesa también otro tema importante: la manera en la que se ha historiado el impacto de la fotografía en España. Todos estaremos de acuerdo en que es muy distinto escribir la historia desde un país donde existía investigación y competitividad —Reino Unido o Francia—, a hacerlo desde donde no hay motivos para el orgullo o el reconocimiento en este sentido. Ni que decir tiene que las primeras historias de la fotografía en España se ajustan al relato canónico que se ha hecho del devenir de la fotografía universal<sup>10</sup>, sin que hayamos logrado descubrir o dotarla de una personalidad propia. Por otro lado, viendo en perspectiva la bibliografía se puede decir que es entre la «artisticidad» y la «documentación» donde se sitúa, en líneas generales, la polémica entre los historiadores españoles<sup>11</sup>, aunque la concienciación del fotógrafo como artista en España no fue en absoluto una cuestión prioritaria<sup>12</sup>. Hasta la década de los sesenta del siglo

<sup>10</sup> El libro de Maire-Loup Sougez (1981) es un excelente ejemplo. Como explica la autora en el «Prólogo» a la primera edición, la pretensión era «llenar un hueco en la bibliografía nacional» y tratar de «ser útil a los amantes de la fotografía como a cualquier estudioso de la expresión plástica», con el propósito de «proporcionar unos datos básicos avalados por una bibliografía suficientemente amplia. El capítulo dedicado a España constituye una selección de lo que he podido recopilar al respecto; es por tanto, una aproximación a un terreno sin trillar; de hecho la publicación se retrasó por las dificultades que hubo para obtener las ilustraciones de este capítulo» (Sougez 1981: 9-10). Tanto esta autora como Fontanella (1981), sustentaron su discurso en los hitos técnicos del medio fotográfico entendido como una tecnología en evolución que progresa en la consecución de la perfección entendida como la mimesis absoluta.

<sup>11</sup> La prevalencia del valor testimonial de la misma, entendida como «espejo del pasado» pero sin problematizar el estatus documental, ha sido siempre reivindicada por Publio López Mondéjar, incluso en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando (López Mondéjar 2008).

<sup>12</sup> Las críticas del grabador Bartolomé Maura a la célebre fotografía *La gran ola* de Gustave Le Grey de 1857, en su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando en una fecha tan tardía como 1899, son el mejor testimonio de la imposibilidad de elevación de este medio a la categoría de arte; el primer académico fue Nemesio Montero Pérez quien ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid en 1958 con el discurso *La fotografía en el campo de las Bellas Artes*. En la de San Fernando de Madrid el primer académico por este arte fue Alfonso Sánchez Portela, nombrado en 1989, año en el que, como hemos visto, se celebraba el 150 aniversario de su invención.

XIX, no se comenzó a reclamar la presencia del medio en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, presencia que nunca se consiguió<sup>13</sup>.

La falta de reconocimiento social dificultó enormemente que en España se considerara la fotografía un medio artístico; así, al no integrarse en el sistema de las artes, ni la formación —nunca se planteó la enseñanza de la fotografía—<sup>14</sup>, ni la práctica será reconocida entre las bellas artes, a pesar de que participará y será muy activa en ese mundo. En consecuencia, tampoco estará claro el pleno significado de ser «artista fotógrafo» en los raros casos en los que el individuo alcanza este estatus, ese reconocimiento, no sólo socialmente sino también entre la élite de las artes, como fue el caso indiscutible de Laurent<sup>15</sup>. No obstante, este reconocimiento y auto-reconocimiento se fundamentó más en el hecho de que fotografiaba objetos de arte o recreaba composiciones con filiación artística por su énfasis pictórico, que en las cualidades creativas y potencialidades plásticas del medio fotográfico.

Como se puede ver, de una u otra manera hablamos del impacto que produjo en la sociedad y en el ámbito de las artes el nuevo invento de la fotografía<sup>16</sup>, y a esta cuestión voy a dedicar las siguientes páginas en un intento de contribuir al conocimiento de cómo se vivió y experimentó la llegada a España de esta técnica que cambió la relación visual de la sociedad con la realidad, pero que sobre todo revolucionó la experiencia de afectos y emociones, y la construcción de la memoria individual y colectiva. Ahora bien, a menudo nuestro interés y preocupación por los cambios y las novedades impide ver las continuidades o dificultades que existen para que una nueva técnica penetre en la sociedad y arraigue. Más de un siglo ha sido necesario para que la fotografía desarrollara su potencial social y artístico, y hay otro hecho incuestionable y es que nunca desplazó completamente a los otros medios visuales

<sup>13</sup> En el primer número de *El Propagador de la fotografía* (15 de octubre de 1863), se informaba sobre la quinta exposición de fotografía de París, celebrada simultáneamente a la de Bellas Artes, entre el 1 de mayo y el 1 de septiembre, instalada en el pabellón sudeste del Palacio de la Industria, «en el primer piso, cerca de las salas donde se hallaba la exposición de pinturas, con la que tenía comunicación». En las fotografías abundaron los paisajes y vistas, entre ellas «las tomadas de España por Mr. Clifford, ya difunto, de Madrid». En el comentario se aboga por una mayor presencia española, y termina en estos términos: «creemos que como preliminar del envío de los trabajos a París, debería ensayarse una exposición en Madrid. Apuntamos esta idea, íntimamente enlazada con la formación de una sociedad fotográfica española, a imitación de las que existen en el extranjero, y rogamos a los amantes de la fotografía nos comuniquen sus observaciones sobre un asunto de tanta importancia».

<sup>14</sup> Evidentemente la clave para no acoger a la fotografía en el seno de las bellas artes se encontraba en que no era hija del dibujo, cosa que sí eran la litografía y, por ejemplo, la xilografía, que fueron acogidas en las exposiciones nacionales; de ahí que se llegara a plantear la existencia de una cátedra del renovado grabado en madera, aunque finalmente no se consiguió (Vega 1988: 142-158).

<sup>15</sup> Definitivamente así se autocalifica en 1879 en la *Guide du touriste en Espagne et en Portugal, ou itinéraire Artistique à travers ces pays, au point de vue artistique, monumental et pittoresque*, un catálogo de los fondos que la firma comercializaba ese año; también le tenían en esta consideración aquellos profesores de bellas artes que contrataron sus servicios o se sirvieron de sus fotografías.

<sup>16</sup> Asumimos que el daguerrotipo, aun siendo un original único de cámara, es fotografía, ya que así fue recibido; en consecuencia, no vamos a detenemos en este tema, ni a polemizar sobre él.

afines: la pintura y las técnicas gráficas. Al contrario, la fotografía se abrió paso entre ellos enriqueciéndolos y enriqueciéndose. Algunos hechos relacionados con este proceso es lo que vamos a tratar en las siguientes páginas: por un lado, veremos cómo se dio a conocer el nuevo invento —sus escenarios y protagonistas— en España, y por otro cómo fue recibido por los artistas dedicados a las bellas artes, particularmente por los miembros más destacados de la familia Madrazo.

## LA LLEGADA DE LA FOTOGRAFÍA A ESPAÑA: NOTICIAS Y CONTEXTO PARA UN NUEVO INVENTO

Para hablar de cómo se dio a conocer el invento vamos a delimitar dónde se produce la noticia y el contexto en el que llega, pues valorando el modo de transmisión y recepción se puede intuir la consideración y el impacto social que tuvo el daguerrotipo.

Al contrario de lo que ocurrió en los países «investigadores», las fuentes primordiales para conocer cómo llegó la nueva técnica a España no se encuentran en el laboratorio científico o en el taller del artista, sino en los medios de comunicación privados y públicos, desde el género epistolar hasta la prensa y, en menor medida, la literatura científica. Es decir, el debate y el impacto social que generó el invento en la nueva tierra de adopción apenas tiene que ver con el que tuvo lugar en Francia, aunque en apariencia pudiera ser similar pues coincidieron en la forma de presentación. Las demostraciones del daguerrotipo fueron una expresión más de la teatralización de la ciencia dieciochesca, en la que no existía una clara línea divisoria con el arte, y el público era un agente legitimador de la actividad.

El espectáculo científico que acompañó a la fotografía en sus comienzos fue el mismo en todos los lugares: el operador convocaba a la sociedad a una demostración en la cual se hacía la toma —el lugar elegido del paisaje urbano solía tener carga simbólica—; durante el tiempo que tardaba la placa en ser impresionada, y eso dependía de las condiciones climáticas, dicho operador explicaba de manera comprensible el proceso; en todo momento se manipulaban los materiales e instrumentos con cierto halo de solemnidad y el misterio rodeaba la entrada en el «laboratorio» del que finalmente se salía triunfante para presentar el resultado. Un último añadido podía hacer todavía más atractivo el espectáculo: la rifa del daguerrotipo que, por lo general, pasaba a ser propiedad de una persona, un agraciado, que no estaba preparado ni para valorarlo, ni para guardarlo.

Esta sucinta descripción es aplicable prácticamente a todos los países. A partir de ella, se iguala, en principio, el impacto entre las gentes y el mérito de los artistas, aunque sea con matices: la rivalidad entre el Reino Unido y Francia se establecerá en relación a la invención, mientras que para el resto de los países el debate será sobre la introducción. Esto último es lo que ocurrió en España. En un periodo relativamente breve de tiempo, el público tuvo la oportunidad de contemplar cómo se hacía un daguerrotipo. Las experiencias de Barcelona y Madrid responden claramente a esta práctica, aunque no fueron exactamente iguales.

En Barcelona el daguerrotipo se introdujo en el ámbito de la Academia de Ciencias y Artes. Pedro Felipe Monlau y Roca, médico, escritor y catedrático, se encontra-

ba en París e hizo que la institución comprara la máquina. Él trajo el procedimiento y de la mano de Ramón Alabern, grabador de profesión, se llevó a cabo la experiencia. Es decir, ciencia y arte se aunaron. Se convocó a la ciudadanía el 10 de noviembre de 1839 en la Plaza de la Constitución con el fin de hacer una toma del «edificio de la Lonja y la hermosa manzana de la Casa Xifré», según se decía en el programa<sup>17</sup> que se distribuyó; también se dictaron las normas para el correcto comportamiento de las gentes. En realidad no hay novedad alguna, pues de forma similar se programaron, por ejemplo, las primeras demostraciones aerostáticas (Vega 2010: 175). Como en éstas, previamente se había creado un clima de expectación a través de la prensa, principalmente del *Diario de Barcelona*, donde se había ido dando noticia sobre lo ocurrido en Francia, y sobre los pasos seguidos por Monlau y Roca para hacerse con el invento y la máquina. Mientras operaba el artista Alabern, los científicos explicaban el uso del aparato en espera del resultado final, a la vez que se mostraba lo que cabía esperar mediante un daguerrotipo traído de París con una vista de la Plaza de la Magdalena. Ultimada la demostración, el daguerrotipo se rifó entre los asistentes.

En Madrid el ensayo demostración tuvo lugar el 18 de noviembre de 1839. Fue obra de científicos, miembros de la efímera Academia de Ciencias Naturales de Madrid, y no de artistas, aunque como veremos esto no significa que fueran ajenos a ello. Joaquín Hysern y Molleras, médico y cirujano, también se encontraba en París cuando se dio a conocer el invento<sup>18</sup>; en la demostración le ayudaron Juan María Pou y Camps, Mariano de la Paz Graells y José Camps y Camps. Se convocó al público como en Barcelona, y la vista elegida tenía claro valor simbólico: *El palacio real desde el Manzanares*. El resultado se ofreció a la reina gobernadora, María Cristina de Borbón.

En los actos descritos debemos tener presentes dos circunstancias: ni la puesta en escena era novedosa, ya que desde tiempos de la ilustración los inventos se hacían espectáculo para disfrute de la sociedad y para hacerlos atractivos se procuraba por igual la explicación y el entretenimiento<sup>19</sup>; ni el hecho de esta presentación pública supone que el invento tomara carta de naturaleza en la sociedad donde se había presentado. Lo cierto es que se estaba muy lejos de generar una necesidad, una industria y un mercado. Por último, hay que subrayar que actualmente no conservamos ninguno de los daguerrotipos: el realizado en Madrid había sobrevivido más por dejadez que por interés y, cuando éste llegó, un torpe intento de restauración acabó con él (López Mondéjar 1989: 16); cabe añadir que la mayoría de los daguerrotipos tempranos de vistas de los que se tiene noticia los conocemos a través de estampas.

Por lo expuesto, aunque parezca muy rotundo, se puede concluir que el impacto que causó en España la llegada del daguerrotipo en el arte, la sociedad y los artistas fue prácticamente nulo. Es más, en algunos casos se dio noticia de ello y no tuvo más trascendencia; tal es el caso de Valencia. Probablemente ésta fue la tercera ciudad de España donde se practicó el daguerrotipo, pero su llegada no tuvo ni siquie-

<sup>17</sup> Reproducido en López Mondejar (1989: 14). Sobre las demostraciones véase Riego (2000: cap. 6).

<sup>18</sup> Fue uno de los traductores del manual de Daguerre; su texto es el más técnico según Riego (2000: 104-118).

<sup>19</sup> De hecho en el *Diario de Barcelona* se insertó el evento bajo el epígrafe «diversiones públicas», aunque en el programa se hablaba de «Sesión pública», refiriéndose a la Academia.



ra el ingrediente de lo espectacular. José Vilar, acreditado dentista, viajó a París al tener noticia del nuevo invento, aprendió con Daguerre y se trajo los materiales. Hizo los ensayos y los presentó a la Sociedad de Amigos del País Valenciano el 26 de febrero de 1840: dos vistas de la iglesia de los Santos Juanes del Mercado, otras dos de la catedral y una de San Pío Quinto. En eso quedó todo; Vilar siguió siendo dentista (*Fotografía valenciana* 1990: 27-30).

Similar fue lo ocurrido en Palma de Mallorca (Mulet 2001: cap. II). En esta ocasión estuvo involucrado Bartolomé Sureda, un personaje de referencia en la Ilustración española (Sureda 2000), cuya misión fundamental en la vida se puede decir que fue el espionaje industrial. Con la fotografía Sureda coronaba brillantemente esta «carrera», definida por estar siempre en la vanguardia de las técnicas gráficas. Él trajo a España la técnica de grabado al aguatinta desarrollada por Paul Sandby, sin la cual los famosos *Caprichos* de Goya hubieran sido muy distintos; también importó las primeras pruebas de xilografía o grabado en madera según la novedosa técnica desarrollada por Berwick en el Reino Unido que revolucionaría la prensa ilustrada decimonónica; y fue pionero en acercarse a la litografía, técnica que practicó en Francia junto a Vivant Denon cuando apenas se había desarrollado en el resto de Europa. En el ocaso de su vida pudo asistir a la consecución de ese gran deseo de los ilustrados, la fijación de la imagen de la cámara oscura; no es extraño entonces que en cuanto tuvo noticia del daguerrotipo se aprestara a utilizarlo en su tierra natal.

La enumeración de estos cuatro casos es una «fotografía» de la realidad española: falta de coordinación, ausencia de una política de Estado y la voluble curiosidad de un público interesado casi exclusivamente por el espectáculo de las novedades. En definitiva, estamos hablando de un país desestructurado, consumido por las guerras, lastrado por el absolutismo monárquico y con la frágil herencia del pensamiento ilustrado como único precedente cultural de modernidad. En este contexto político y social tuvo lugar la llegada del invento que fue considerado por los propios españoles como científico, artístico e industrial, a pesar de no estar preparado el país para su aclimatación.

A finales de la década de los treinta la situación de España no era la más adecuada para asimilar el daguerrotipo<sup>20</sup>. La férrea censura y la carencia de una política actualizada de fomento de las artes a partir de 1823, cuando los Cien Mil Hijos de San Luis restituyeron a Fernando VII como monarca absoluto, impidieron que, a pesar de ser conocidas, se desarrollaran las técnicas gráficas que consideramos propias del siglo XIX, la litografía y la xilografía. Cuando llegaron las noticias del daguerrotipo las técnicas gráficas en España se encontraban atrasadas tanto en las prácticas —se había perdido incluso la capacidad para estampar con calidad las técnicas tradicionales de grabado en cobre—, como en los usos: apenas había demanda, por lo que tampoco existía un mercado sólido. Este panorama es fundamental tenerlo en cuenta pues, si en opinión de los contemporáneos donde más debería impactar el daguerrotipo era en los medios gráficos —de hecho se empleó su terminología para presentar el nuevo invento—, estando cercenados éstos en su propio desarrollo, no era posible que se pudiera asimilar la fotografía como un afianzamiento o modernización de los mismos.

---

<sup>20</sup> Una situación parecida se vivió en el continente con la precedente revolución gráfica, pues las guerras napoleónicas retrasaron la aclimatación de la litografía y el desarrollo de la industria (Twyman 1970).

Para poder hacernos una idea de la situación, basta con enumerar algunos hechos coetáneos. En 1839 Rafael Esteve mereció la medalla de oro de la Exposición de París de 1839 y la felicitación personal del rey Luis Felipe por el grabado a buril conocido como *El milagro de las aguas*; ese era el único tipo de grabado que se enseñaba en la Academia de San Fernando y así será hasta finales del siglo XIX. Por otro lado, el artista decidió hacer la tirada en París porque no había ya estampadores capacitados en España para hacerlo, ni siquiera en el taller de la Real Calcografía que había sido puntero. En cuanto a la Real Calcografía, una idea de la situación en la que se encontraba la da el tipo de obras que anunciaba para la venta. En la *Gaceta de Madrid* del 2 de octubre de 1840 se insertó el siguiente anuncio:

*Céfalo y Procris*, cuadro mitológico pintado por Pablo Veronés con aquella franqueza y buen gusto que se admira en todas sus obras; *San Bartolomé apóstol* del célebre José Ribera con aquella valentía y fuerza de claroscuro que le caracteriza, grabado hecho en París bajo la dirección de Ingouf con buen efecto, conclusión y brío; y *Baco coronando a los borrachos* del inmortal Velázquez, donde campea la franqueza y valentía de su diestro pincel y la inteligencia, gusto y toque pintoresco del hábil y célebre profesor Manuel Salvador Carmona.

Todas ellas eran obra grabadas en el siglo XVIII y procedían de la fallida empresa de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los reales palacios*, formada en 1789<sup>21</sup>. La decadencia del establecimiento alcanzó a todas las actividades, incluidas las principales, como era tener al corriente el retrato de los monarcas para ponerlo al frente de la *Guía de forasteros* (Pérez de Guzmán y Gallo 1912), la publicación oficial anual donde figuraban los nombres de los cargos y dignidades del país, las noticias más relevantes, etc.<sup>22</sup>. El 29 de agosto de 1846 José de Madrazo, Director del Real Museo de Pintura desde el 20 de agosto de 1838, escribía a su hijo Federico, residente en París, explicándole que, como no se encontraba en Madrid ningún artista de calidad para grabar el retrato de la reina que debía figurar al frente de la *Guía*, él era de la opinión de que «el retrato de S. M. se grabase en Francia», porque «allí se grabaría más pronto y mejor», y añadía: «aún podía venir estampado de allí, porque aquí le echarían a perder» (Madrazo 1998: carta 181).

Esta observación permite hacernos una idea del nivel general de negocio que existía en España en ese momento en relación a la imprenta y el grabado. Según la información de la Imprenta Real, donde se imprimía la *Guía*, la tirada de esta publicación oficial era de 1.500 a 1.600 ejemplares. En definitiva, José de Madrazo tenía razón en aconsejar que no sólo se grabara en París el retrato, sino que también se hiciera la tirada y se remitiera todo a Madrid.

En cuanto a la xilografía o grabado a buril a contrahilo, la primera publicación que quiso servirse de ella de manera sistemática fue el *Semanario Pintoresco Español*. Por su prospecto de lanzamiento —el primer número vio la luz el 3 de abril de 1836— sabemos del «notorio atraso de las artes tipográficas» en España, así como de

<sup>21</sup> Carrete Parrondo (1978: 25-32 y 1984); el anuncio en <https://sites.google.com/site/arteprocomun/el-exagerado-optimismo-de-la-compania-para-el-grabado-de-los-cuadros-de-los-reales-palacios-1793>-

<sup>22</sup> Posteriormente se denominó *Guía oficial de España* y venía publicándose desde 1722 (Aguilar Piñal 1995).

la llegada «expresamente de París» de varios artistas para hacer dibujos y grabados. El *Semanario* fue uno, o quizás es más certero decir que fue el periódico ilustrado fundamental para seguir el desarrollo y las novedades sobre las artes en España durante el segundo tercio del siglo; en el último número de enero de 1839 se daba cuenta del descubrimiento del daguerrotipo.

También tenemos constancia de la opinión que le merecieron a José de Madrazo los esfuerzos de los españoles por ponerse al día en esta técnica gráfica tan moderna y necesaria. El 13 de octubre de 1838 le comunica a su hijo Federico que el cuadro que recientemente había expuesto en la Academia de San Fernando, *Asalto a Monteprío por el Gran Capitán*, un óleo de 3,70 × 3,60 m<sup>23</sup>, lo estaba dibujando Félix Batanero para publicarlo en el mencionado periódico (Madrazo 1998: carta 88). Con este fin, a Batanero se le facilitó una sala de la Academia de San Fernando, institución en la que José de Madrazo fue nombrado director de Pintura y responsable de estudios de noche el 21 de octubre de ese mismo año. Se trataba de que el artista pudiera hacer en óptimas condiciones su trabajo para obtener los mejores resultados. El 23 de febrero de 1839 escribía de nuevo sobre el asunto a su hijo en estos términos:

Te remito ese mamarracho que sacó el pobre Batanero que como está tan atrasado en el dibujo no pudo hacer más. De dicha estampa puedes inferir lo horroroso que habrá salido en el *Semanario* por la mala estampación (Madrazo 1998: carta 108).

No sabemos finalmente cómo salió el grabado porque no lo hemos localizado, es posible que fuera tan malo que nunca llegara a publicarse. No obstante, podemos hacernos una idea de la situación con otra obra que vio la luz el 19 de mayo de 1839 en el *Semanario: Godofredo de Buillón*, cuadro pintado por Federico de Madrazo y presentado en la exposición de París de 1839 (Díez 1994: 157-163), grabado en madera por Calixto Ortega (fig. 2)<sup>24</sup>. Pero lo más interesante de esta historia es que consta que la xilografía fue una técnica que fascinó a los jóvenes miembros de la familia Madrazo hasta el punto de imitarla sirviéndose de la litografía. Es en las páginas de *El Artista* (1835: I, 72), donde podemos leer este paradójico comentario:

Increíbles son los progresos que de algunos años a esta parte ha hecho en Francia e Inglaterra el grabado en madera, infinitamente menos costoso que el grabado en acero y cobre, y elevado ya por algunos artistas a su grado de perfección de que no parecía susceptible.

Solo hay que recordar que hasta que no se formó una generación de grabadores en madera de calidad no fue posible la difusión de la imagen fotográfica en España, lo que redujo enormemente su impacto en los primeros años de desarrollo. Los progresos de la xilografía en España no tendrán lugar hasta finales de los años cuarenta y no se puede hablar de calidad en los resultados hasta entrada la década de los cincuenta.

En cuanto a la litografía, apenas se había comenzado a difundir la práctica de la técnica plana en el país cuando llegó la novedad del daguerrotipo. Ciertamente este

<sup>23</sup> Actualmente se encuentra en el Alcázar de Segovia, sobre esta pintura véase Díez (1998: 314-319).

<sup>24</sup> El 30 de diciembre de 1838, Calixto Ortega, que aunque por esta obra no lo parezca será uno de los mejores grabadores españoles en esta técnica, había marchado a París para aprenderla.

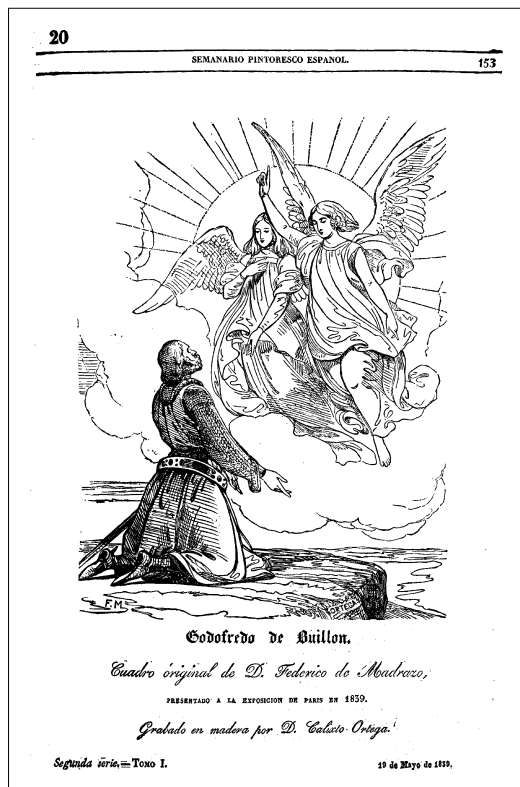


FIGURA 2.—Calixto Ortega, grabado en madera del cuadro *Godofredo de Buillon* de Federico de Madrazo, *Semanario Pintoresco Español*, 1839. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

proceso químico se conocía desde hacía tiempo y había alcanzado gran calidad en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, dirigido por José de Madrazo. Pero al gozar éste de un privilegio exclusivo de estampación hasta 1834 impidió que se liberalizara su uso; por otro lado, en este establecimiento siempre se trabajó con materiales de importación y operarios extranjeros, luego no se creó la infraestructura necesaria en lo que respecta a la fabricación de materiales y construcción de máquinas especializadas (Vega 1998). Como consecuencia, desde 1835 hasta 1840 aproximadamente, la producción litográfica española se caracterizó por el deficiente papel y la mala calidad técnica, además de la impericia de estampadores y del resto de operarios encargados de la tirada.

En conclusión, xilografía, litografía y daguerrotipo se introdujeron en España a un mismo tiempo —a veces incluso por los mismos artistas, como es el caso del sevillano Mamerto Casajús (Yáñez Polo 1987)—, así como el grabado en acero que vino a sustituir en buena medida al cobre. En España no hubo impacto sino un desarro-

llo paralelo, con las interrelaciones que esto supone. Generalizando, y por pura cronología del desarrollo de las técnicas gráficas y fotográficas en España, podemos decir que el daguerrotipo estuvo asociado con la litografía y el grabado en acero, mientras que la técnica del colodión y el negativo de cristal fueron asociados a la xilografía.

Como en el resto de Europa los españoles se familiarizaron con la imagen fotográfica a través de técnicas interpuestas<sup>25</sup>, pero aquí todo ocurrió simultáneamente. Por eso, aunque entre las primeras noticias del daguerrotipo, enero de 1839, y las primeras demostraciones solo habían pasado once meses, se necesitarán años para que el público asimile el nuevo invento; algunos estudiosos hablan incluso de una

<sup>25</sup> En estos tampoco hubo una sustancial diferencia respecto al resto de Europa, pues si por algo se caracterizó la difusión del nuevo medio fue por su «intermedialidad», y no cabe duda de que el carácter híbrido de los resultados ha condicionado así mismo su dificultosa recepción como objeto de estudio de la historia del arte; conceptos como «intermedialidad» (Chapple 2008) y «transmedialidad» (Guarinos 2007), pueden resultar enormemente eficaces para el estudio de la fotografía desde sus comienzos hasta la actualidad.

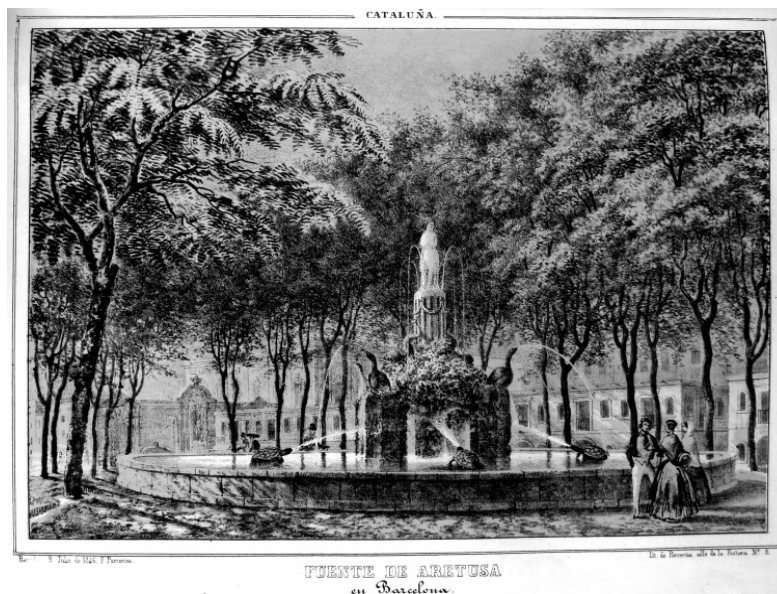


FIGURA 3.—Francisco Javier Parcerisa, litografía de la fuente de Aretusa en Barcelona, *Recuerdos y bellezas de España: Cataluña*, vol. I, 1839. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

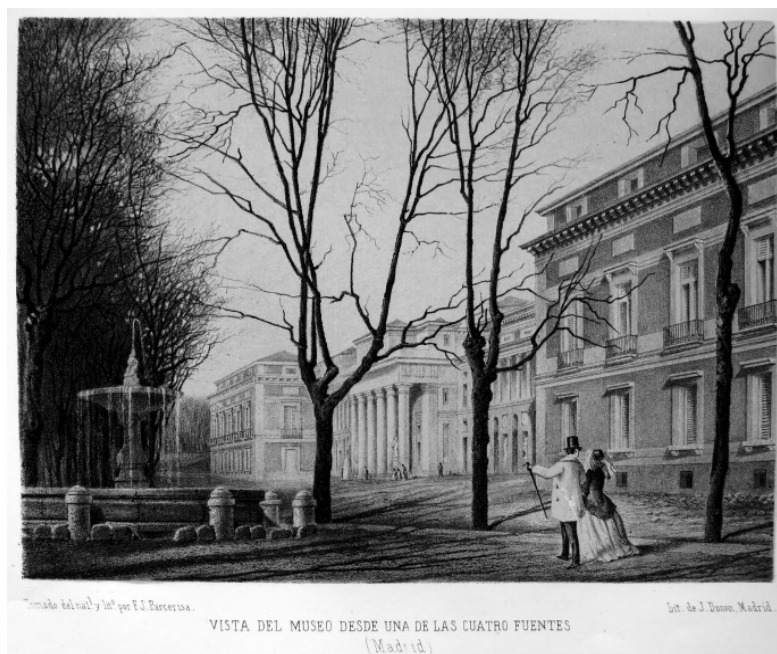


FIGURA 4.—Francisco Javier Parcerisa, litografía de la vista del Museo del Prado desde las cuatro fuentes en Madrid, *Recuerdos y bellezas de España: Castilla la Nueva*, vol. I, 1853. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

segunda introducción del daguerrotipo a mediados de la década de los cuarenta<sup>26</sup>, momento en el cual se inicia también un nuevo periodo para el resto de las técnicas gráficas.

Como no podía ser de otra manera, poco a poco se fue afianzando el realismo fotográfico. Éste fue modelando el gusto en la manera de registrar y ofrecer la realidad a un público que, gracias al pujante desarrollo de las técnicas gráficas a partir de la década de 1850, cada vez tenía más fácil acceso a este tipo de obras. Una de las empresas en las que mejor se puede ver esa evolución es la de Francisco Javier Parcerisa. Este artista recorrió España para dibujarla y monumentalizarla desde 1838 hasta 1865, y fruto de sus desvelos fue la magna publicación *Recuerdos y bellezas de España*, doce tomos con cerca de seiscientas estampas litográficas. Los dos primeros volúmenes dedicados a Cataluña, donde figura Barcelona (fig. 3), se publicaron en 1839; por su parte el dedicado a Castilla la Nueva, donde se encuentra Madrid (fig. 4), vio la luz en 1853. Si comparamos las dos estampas podemos comprobar que la diferencia no radica sólo en que se trata de dos ciudades sustancialmente distintas, sino también en el punto de vista y la nitidez y definición de lo que se ve; y, lo que es más importante, a través de esta publicación se puede ver cómo, desde mediados de siglo, se va abriendo paso el gusto por una naturaleza más realista, menos pintoresca<sup>27</sup>.

#### LA FOTOGRAFÍA ENTRE LAS BELLAS ARTES: EL IMPACTO DEL NUEVO ARTE A TRAVÉS DE LOS MADRAZO

No parece que ninguna de las experiencias pioneras del daguerrotipo que vivieron los españoles, gracias a las diferentes iniciativas de gentes curiosas interesadas por la ciencia, tuvieran continuación en el ámbito de las bellas artes, pero eso no quiere decir que ningún artista se interesara por este invento revolucionario. Más bien parece que fue al contrario. Aunque su impacto fue limitado podemos conocer cómo se vivió acercándonos a los Madrazo, la familia más influyente en el medio académico español. Particularmente se interesaron por el daguerrotipo el patriarca, José, pintor favorito de Fernando VII en los últimos diez años de su reinado, y su hijo Federico, el preferido de Isabel II. A través de estos dos pintores cortesanos podemos

<sup>26</sup> De esta opinión es Riego (2000) que ha estudiado en detalle todo lo relativo a la introducción del daguerrotipo en España; por su parte Alonso Martínez (2002) se ha interesado por la coexistencia del daguerrotipo y el calotipo y su devenir a mediados del siglo XIX en España.

<sup>27</sup> Hay que tener presente que lo «pintoresco» en el siglo XIX se construyó no sólo desde el punto de vista textual, sino también visual, de manera que la imagen «pintoresca» de España es inconcebible sin el desarrollo de la xilografía y su capacidad para ilustrar e igualar virtualmente periódicos, relatos, novelas e historia, pues los artistas eran los mismos. Entre las obras más publicitadas en esos años se encuentra la *Historia general de España, compuesta, enmendada y añadida por el Padre Mariana con la continuación de Mimiana; completada con todos los sucesos que comprenden el escrito clásico sobre el reinado de Carlos III, por el conde de Floridablanca, la historia de su levantamiento, guerra y revolución, por el conde de Toreno, y la contemporánea hasta nuestros días*, publicada por la imprenta de Gaspar y Roig en 1852, e ilustrada con 250 grabados, obra de Urrabieta, Severini, Pizarro, Vallejo, Zarza, etc.; es decir, los mismos artistas que ilustraban los relatos e informaciones que se publicaban en las revistas ilustradas.

acceder además a la élite y sus gustos, pues hay que tener en cuenta que hasta muy avanzado el siglo la corte marcaba el gusto en la capital y, por extensión, en buena parte del reino; sin olvidar el progresivo centralismo de Estado que desde el siglo XVIII situó a la capital a la cabeza del sistema de las artes, posición hegemónica que se afianzó a lo largo del siglo XIX. Por los testimonios conservados sobre el daguerrotipo en el epistolario de los Madrazo comprobamos que entre los artistas, como ocurrió con el resto del público, una vez colmada la curiosidad dejó de tener actualidad. En estos términos se lo explicaba Pedro de Madrazo a su hermano Federico el 8 de abril de 1841:

No puedes figurarte que poco instinto de bellas artes hay en el público —te digo porque estoy viendo todos los días las cosas que se aplauden; porque el mamarrachista Van Halen<sup>28</sup> es aquí un Horacio Vernet [...] Aquí se habla en un reducidísimo círculo del Daguerrotipo (Madrazo 1998: carta 159).

Esta lamentación de Pedro se entiende, pues todo lo contrario era lo que estaba viviendo su hermano Federico en París. No parece exagerado decir que Federico fue de los que se dejó arrastrar por la emoción y la potencialidad del invento. Se puede seguir esta fascinación, con su correspondiente frustración, a través de la correspondencia con su padre. El 18 de enero de 1839 el joven artista contaba a su progenitor que en esos días en París no se hablaba de otra cosa «más que del gran descubrimiento hecho por el pintor Daguerre». Ciertamente el joven sería fácilmente impresionable, pero hay que subrayar el hecho de que se tratara de un colega, de un pintor. Se refería a él en estos términos:

Parece ser que ha salido con su empeño (hace muchos años que ha estado buscando este resultado) de hacer que por medio de la composición de un papel se reproduzca en él por medio de la luz, en la cámara oscura, cualquier objeto y en muy poco tiempo, y si hay sol (dicen que en Egipto en 3 minutos quedaría perfectamente marcada cualquier punto de vista etc. etc.) y algo fuerte, se reproduce en su papel en menos de 6 minutos cualquier vista etc. etc. (Madrazo 1994: carta 70).

En su larga epístola, donde es evidente, por la valoración que hace del invento, que la información que maneja no era muy precisa, Federico reflexionaba de este modo:

De estos [...] descubrimientos resultarán forzosamente grandes perjuicios, pues pudiéndose tener perfectas copias de la naturaleza y creo también de los cuadros, nadie comprará estampas, pues dicen que las estampas más bellas, más dulces y bien ejecutadas parecen ordinarias, desacordadas y defectuosas. Por consiguiente el grabado y la litografía dejarán de existir (*idem*).

Esta última observación es fundamental, ya que nos devuelve al ámbito español. En Francia, como es sabido, lo que anunció Paul Delaroche fue la muerte de la pintura. Pero a pesar de conocer la opinión de este artista, para Federico de Madrazo la imagen y la función del daguerrotipo estaba relacionada con la producción gráfica:

Paul Delaroche también ha sido llamado para dar su voto y ha dicho que éste es un descubrimiento tan útil para la pintura, como es raro, pues en los ensayos o reproduc-

<sup>28</sup> Se refiere al pintor Francisco de Paula Van Halen, formado en la Academia de San Fernando.

ciones que tiene Daguerre en su casa, siendo solamente de claroscuro (pues estas reproducciones de la naturaleza resultan como perfectos dibujos hechos a la sepia) se ven perfectamente los colores de cada objeto, pues están perfectamente observados los valores y los tonos de cada cosa. Por este medio se puede copiar, por supuesto, las estatuas; ha hecho Daguerre una composición en la que están reunidas tres estatuas, una de mármol, una de yeso y otra de bronce, y parece ser que en la copia se conoce perfectamente la materia de cada estatua (*idem*).

En el fondo, de esta misma opinión era su padre. En la carta que remitió José de Madrazo a Federico el 26 de enero de 1839, le escribía lo siguiente:

Me ha admirado lo que tú y Perico me contáis del efecto prodigioso de la Cámara oscura que ha inventado Daguerre, cuya perfección es seguramente un mal para alguna de las artes de imitación pues una gran parte de artistas quedarán sin poder ganar sus vidas (Madrazo 1998: carta 104).

Como se puede comprobar, en ningún momento los Madrazo se sintieron amenazados, al contrario se mostraron dispuestos a favorecer la difusión del invento, pues una de las traducciones al castellano del manual de Daguerre que vio la luz en 1839 fue obra de Eugenio de Ochoa (Riego 2000: 95-98), compañero de aventuras editoriales de Federico y miembro de la familia desde 1835, al haber desposado a su hermana Carlota. En la mentalidad de la familia Madrazo el nuevo invento nunca sustituiría a la pintura, ni siquiera en el género del retrato que era el que realmente daba de vivir en España a los pintores. En la carta del 8 de abril de 1841 José le expone, no sin cierta melancolía, a su hijo la situación que se vivía en el país:

por desgracia, que nuestra España no es una nación para que puedan prosperar los artistas más aún por la falta de gusto que la del metálico, pues veo que esto suele gastarse hasta con profusión en diversiones y en chulerías extranjeras, sin embargo yo creo de que tu hallarás ocupación, no en cuadros de historia pero sí en retratos que es lo único que aquí se quiere porque lo primero ni lo conocen ni saben apreciarlo a excepción de un pequeño número de personas que no tiene medio para mandarlos ejecutar (Madrazo 1998: 159).

Y el 10 de septiembre de 1841 le insiste:

Es verdad de que en Madrid lo que se te ofrecerá pintar son retratos que producen para ir viviendo, y cuando no hay éstos en sus intervalos, el Pintor laborioso como tú que ama la gloria (también ésta se adquiere con los retratos) puede ocuparse en pintar cuadros históricos, que si aquí no los compran, cuando no son grandes, se pueden remitir a Francia e Inglaterra en donde seguramente los comprarán (Madrazo 1998: 165).

Pero a pesar de estos consejos, no debemos suponer que José de Madrazo se hubiera olvidado de la existencia del daguerrotipo. En realidad lo concibió como uno de esos progresos de la óptica que tanto ayudaban a los artistas y tanto recomendaba a su hijo, ciertamente en su deseo de contrarrestar el efecto que estaban ejerciendo sobre él la pintura de Johann Friedrich Overbeck y las tendencias nazarenas. A pesar de su interés por la pintura de Rafael y la anterior al maestro<sup>29</sup>, Federico debía

<sup>29</sup> Por otro lado, hay que tener en cuenta que precisamente fue la fotografía la que dinamizó y difundió la pintura anterior a Rafael y fue sustancial en el *revival* que se vivió de las artes de



compartir la opinión de su padre, pues en su carta fechada en París el 6 de julio de 1839, expresa el deseo de hacerse con la máquina. Unos días más tarde, el 20 de julio, hace explícita la utilidad que más le convence del invento:

Dicen que para hacer estudios, cuando está uno deprisa, no hay cosa más admirable; por supuesto que es lo mismo que llevar en la cartera la misma Naturaleza, pues que la representación es perfecta. Si esta invención se da al público antes de mi salida de París a fines de agosto, le enviaré a V. una maquina para que vea V. antes que nadie en Madrid lo portentoso de la invención. Las traslaciones que se sacan sufrirían el más escrupuloso examen con una lente de aumento aunque fuese tal que las hiciese aparecer del tamaño natural. Figúrese V. una línea fina hecha con el lápiz plomo en las paredes de Palacio, es claro que en la traslación que se hiciese de este edificio con el daguerrotipo no se vería, pues con un gran lente o microscopio puede verse ¡A qué punto llega la perfección de este descubrimiento! (Madrazo 1994: carta 95).

Finalmente, el 7 de septiembre de 1839 transmite a su padre las sensaciones que le ha producido ver una prueba sacada con la máquina, experiencia gozosa pero menos entusiasta, tras tomar conciencia de que el operador precisa de ciertas habilidades y práctica:

He visto por fin el resultado, o sea las pruebas, que se pueden obtener por el daguerrotipo y es verdaderamente cosa maravillosa, increíble, a no verlo. [Pedro Felipe Monlau y] Roca ha comprado un aparato que ya se venden. Es algo difícil, o por mejor decir, se necesita adquirir alguna práctica para obtener un resultado perfecto. Según todos, este aparato tiene que simplificarse mucho todavía y así será mejor esperar antes de comprarlo, pues si ahora cuesta por suscripción 350 frs. con el tiempo costará muchísimo menos (Madrazo 1994: carta 102).

Unos meses más tarde, el daguerrotipo vuelve a aparecer en la correspondencia, esta vez con motivo del entusiasmo que provocó en Federico poder contemplar una copia de las esculturas del Partenón. En mayo había visto, en el Departamento de Artes de la Exposición de la Industria abierta en París, la reproducción de los bajorrelieves «reducidos, en piedra, a un tercio de su medida, por medio del mecanismo de Mr. Collas», es decir la máquina inventada por Achille Collas en 1836 y de la que se había dado noticia en *El Artista*, una especie de pantógrafo para reproducir en relieve<sup>30</sup>. Poco después, el 22 de junio de 1839, se queda fascinado con los vaciados de escayola que se encontraban expuestos en el Museo del Louvre. Es importante considerar que no se interpone entre su entusiasmo y la obra el hecho de tratarse de una copia, más bien al contrario pondera la calidad de éstas también en términos estéticos:

Ayer fuimos a ver Carlos [Luis Rivera] y yo, al Museo del Louvre, los hermosísimos vaciados (que sin duda han sido regalados por el Gobierno inglés, pues están sellados con

---

ese periodo, sobre todo en Inglaterra país crucial para el desarrollo de la técnica y su negocio, pero también para la evolución de las artes del diseño y su estudio, y la recuperación de las antiguas técnicas pictóricas; sobre estas cuestiones véase Hamber (1996).

<sup>30</sup> *El Artista* (1836: I, 231-232). Se da noticia de la publicación en 1835 de la obra de Charles Babaje, *Economy of machines & manufactures*, traducida por José Díez Imbrechts, donde se explica la máquina. Los madrileños que quisieran contemplar la calidad que se obtenía podían hacerlo en la librería extranjera de Denné y Compañía, situada en la calle de los Jardines, donde se admitía la suscripción a *Tresor de Numismatique et de Glyptique* (*ibid.*: 252).

las armas de Inglaterra) de las figuras semicolosales del frontón del Partenón de Atenas. Si no me engaño creo que V. tiene calçadas algunas de ellas. Es una lástima que no tengamos en Madrid estos vaciados y me parece que por medio del Embajador de Inglaterra o del de España que está en Londres, se pudieran conseguir para el Museo de Madrid. Seguramente que estos trozos son de lo más sublime que se conserva de la bella escultura griega (Madrazo 1994: carta 92).

El 3 de enero de 1840 José de Madrazo escribe a su hijo, quien se había trasladado a Roma para continuar con su formación, y le hace el siguiente comentario:

Me imagino de que se habrán grabado o grabarán del modo más correcto posible los bajos relieves y demás figuras del Partenón de Atenas. Si lo llegasen a realizar desearía me tomasen un ejemplar. Me parece que el mejor medio de producir copias exactísimas sería el Daguerrotipo y probablemente no se descuidarán de hacer uso de él para otro objeto, pues lo que he visto me ha admirado<sup>31</sup> por la exactitud y por los conocimientos que suministra a los efectos de la luz, pues establece máximas y principios que no debe descuidar ningún pintor (Madrazo 1998: 139).

La respuesta de Federico es inmediata, y el 27 de ese mes le escribe desde la Ciudad Eterna:

Del Partenón no se ha grabado todavía nada, ni bueno ni malo y seguramente, como V. dice, el mejor modo de hacerlo sería valiéndose del daguerrotipo, y que para la estatuaría se presta quizás mejor que para ninguna otra cosa. El otro día vi una estatuita en casa de Mr. Ingres que era una verdadera alhaja y no sé verdaderamente como no han pensado en copiar de este modo los preciosos restos del Partenón (Madrazo 1994: carta 113).

En conclusión, desde un principio Federico de Madrazo supo convivir con la fotografía. De sus palabras se desprende la valoración positiva del invento, su potencialidad al servicio de la práctica artística y su utilidad para las bellas artes en general. Como se puede ver, su incorporación al estudio del pintor resulta natural y es lógico, pues en realidad se trataba de una forma evolucionada, perfeccionada, de la cámara oscura y éste era el instrumento óptico por excelencia, de dominio obligado para cualquier artista que se preciara. El daguerrotipo era una herramienta que facilitaba el trabajo, su precisión y nitidez en la representación (incluso bajo el microscopio) permitía la completa fiabilidad; la rica gama tonal que ofrecía, gran desafío de dibujantes, grabadores y litógrafos, garantizaba la calidad de la información y su celeridad y economía atendía las demandas más exigentes del progreso, el gran reto de los tiempos modernos. Por otro lado, es fácil pensar que Federico de Madrazo animara a Eugenio de Ochoa a que tradujera el manual de Daguerre, no sólo por su entusiasmo inicial y el criterio de oportunidad de adelantarse a cualquier otra iniciativa, sino también porque eran dos espíritus modernos y el mejor distintivo de ello era abrazar el progreso. El texto traducido solventaría las dificultades que entrañaban las operaciones, haciéndolo accesible a los interesados y resultando de gran utilidad, otro rasgo de modernidad<sup>32</sup>. De la correspondencia de Federico con sus familiares y

<sup>31</sup> De este comentario se puede deducir que José de Madrazo estaría entre el público asistente a la demostración de Madrid, aunque al utilizar la expresión «admirado» es muy posible que la reina María Cristina le enseñara el resultado teniendo oportunidad de examinarlo con detenimiento, no olvidemos que en ese momento era el pintor más influyente en la corte.

<sup>32</sup> El anuncio se dio en la *Gaceta de Madrid* del 22 de septiembre de 1839 (Riego 2000: 95-98).

por los documentos que se han conservado se deduce que el pintor siempre convivió en armonía con la fotografía. Sólo al final de su carrera se resintió por su existencia, pero no por ser una competencia, sino por los efectos que había producido entre las gentes, sobre todo a la hora de hacerse retratar, pues si en algo estuvo acertado el padre del pintor fue en aventurarle que éste sería el género que le daría el sustento.

No hay duda de que Federico fue el mejor pintor de su linaje y el más sobresaliente retratista de la España isabelina, pero a la vez consta que tanto los daguerrotipistas, como sus sucesores —los fotógrafos que se sirvieron del negativo de cristal y el colodión—, encontraron en el retrato una de las principales ocupaciones para su supervivencia (pensemos tan solo en la *carte de visite*, esa audacia de Disderi que tanto éxito tuvo también en España). La conclusión a la que llegamos es que los Madrazo estaban en lo cierto: el retrato fotográfico fue demandado por un sector del público que no era el que contrataba a los pintores, y aquellos que ocupaban sus pinceles no prescindieron de ellos por más que les gustase posar para la cámara<sup>33</sup>. Suponemos que fueron varias las causas que provocaron esta situación, pero posiblemente hubo una que tuvo enorme peso y es que la fotografía no contó desde el principio con el favor de la corte a pesar de que, como vimos, el primer daguerrotipo que se tomó públicamente en Madrid fue regalado a la Regente. No obstante, en esto también es fácil ver el ascendente de la familia Madrazo y su concepción de la fotografía.

Cuando hablamos de retratos fotográficos nos referimos a retratos de pequeño tamaño o formato reducido, pues bien María Cristina de Borbón e Isabel II siempre gustaron más del retrato en miniatura que del retrato fotográfico, y prefirieron contar con los servicios de los pintores de miniatura para que copiaran a su vez retratos pintados a su gusto, y no con los del fotógrafo. El 10 de septiembre de 1846 José de Madrazo le escribía a su hijo en estos términos:

Hoy me dijo S. M. la Reina Madre Es lástima de que tu hijo no se halle en Madrid para sacar el retrato de la Infantita, porque no está nada satisfecha de los que acaban de hacerla en pequeño, sin duda para los medallones de los retratos que piensan remitir a París, el uno al óleo pintado por Gómez y el otro en miniatura por Corro (Madrazo 1998: carta 185).

Cecilio Corro, miniaturista de Cámara desde el 7 de noviembre de 1846, acabó abriendo un establecimiento fotográfico en la madrileña calle de Espoz y Mina, dedicándose al retrato fotográfico miniado. Es decir, la cita de Madrazo apunta hacia los que, a la larga, fueron los más afectados por la fotografía. Como observa Espinosa Martín (2011: 16), el verdadero impacto del nuevo invento fue para esta especialidad y su clientela, la burguesía urbana formada por profesionales y comerciantes. A partir de 1855 fueron varios los miniaturistas que acabaron dedicándose a la fotografía: Gerónimo Muñoz, Ángel Díez-Pinés, Antonio Cosme, Rafael Rocafull, Manuel Moliné, Pedro Martínez y Herbert, Enrique Lorichon, etc. Cuando se extendió la iluminación y el retoque otros tantos se

<sup>33</sup> Sólo así se puede entender el éxito que tuvo el formato *carte de visite* y el enorme negocio que hizo, entre otros, Laurent. En los últimos años son varias las instituciones que han recuperado este patrimonio, siendo especialmente ambicioso el proyecto del Museo de Historia de Madrid que desde 2005 viene publicando las cinco mil imágenes de este tipo que se conservan en sus colecciones, el cuarto tomo (2012) ha sido dedicado a retratos de políticos.



FIGURA 5.—Pedro Martínez de Hebert, Retrato en gouache de la infanta Isabel de Borbón, h. 1855. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

ocuparon en ello. En consecuencia, se puede decir que, como ocurrió con las artes gráficas, también en la pintura tuvo lugar una pausada transición de la estética heredada del retrato en miniatura dieciochesco que tanto arraigó en España (Vega 2010), al efecto fotográfico que acabó imponiéndose. Buen ejemplo es el retrato de la Infanta Isabel de Borbón, obra de Pedro Martínez de Hebert (fig. 5), un gouache sobre papel pintado hacia 1855. Además de lo inusual del tamaño, demasiado grande para lo que era habitual en el retrato en miniatura, el efecto de aplanamiento, la drástica reducción de las sombras por la fuerte iluminación desde arriba dirigida hacia la niña, la nitidez de la línea y el recorte limpio de los perfiles, la mirada y la inexpressión de la cara..., todo ello es más propio del efecto fotográfico que del retrato pictórico. En definitiva, el que desapareció fue el «retrato», una actividad que sabemos también practicaba Federico

de Madrazo en sus años de formación —da cuenta de ello en las cartas que remite a su padre desde Roma en 1840—, para educar la mano en la «precisión», una cualidad que irá asociada a la fotografía, pero que en realidad era una de las grandes aspiraciones dieciochescas (Valverde Pérez 2007); de hecho la búsqueda de la precisión fue uno de los principales motivos para perseverar en la investigación que perseguía fijar la imagen de la cámara oscura, y hemos visto cuánto ponderaba esta virtud del daguerrotipo Federico de Madrazo.

Tampoco la reina Isabel II apoyó la fotografía en las prácticas cortesanas, a pesar de que nombrara a Clifford fotógrafo de cámara y se comprendiera su utilidad desde el gobierno. Una buena oportunidad para haber evolucionado en este sentido fue el retrato de los infantes difuntos, el príncipe de Asturias don Luis y la infanta María Cristina. La voluntad de registro fiel que siempre tuvo el género, la necesidad inmediata de testimonio y permanencia, de memoria frente al olvido que ofrece este tipo de retratos explica que fuera género frecuentado por los daguerrotipistas tan pronto como los medios técnicos lo hicieron posible; y desde luego éste fue un género que se trabajó desde un principio en España. Pero la reina optó por la pintura<sup>34</sup>, y todo parece indicar que ni siquiera se planteó la posibilidad de contratar los servicios de un fotógrafo con un fin documental, pues el mero hecho de utilizar la fotografía para documentar la pintura era rechazado tanto por la reina como por su artista. Por lo

<sup>34</sup> Ambas pinturas se conservan en el Palacio Real de Madrid, y del retrato de don Luis se encargaron en París litografías iluminadas.

menos eso cabe deducir de lo ocurrido con el retrato del cadáver del malogrado heredero de la corona en 1850. Desde las páginas del periódico *La Época*, el 30 de julio de ese año, se dijo que Federico de Madrazo había tomado apuntes para el retrato del vaciado de cera que había sacado el escultor Piquer; el pintor se ofendió y remitió a la redacción un comunicado manifestando que no era cierto en absoluto, y así se publicó el 1 de agosto.

Es difícil saber por qué no gozó el daguerrotipo de éxito en palacio siendo los Madrazo tan partidarios de él, pero es posible que en parte se debiera a cuestiones protocolarias: para hacerse retratar con la nueva máquina era preciso trasladarse al taller del operador y la costumbre que había era la contraria, para retratar a la familia y los monarcas era el artista quien se trasladaba. Por otro lado, sería moderno tener fotógrafo de cámara, pero de ahí a que se considerara arte lo que hacía había un buen trecho. No sabemos la razón, pero sí que hasta la década de los sesenta la fotografía no arraigará en el ambiente, en la vida cortesana, y mucho tuvo que ver en ello el interés que desarrolló el infante don Sebastián<sup>35</sup>.



FIGURA 6.—Federico de Madrazo, Retrato al óleo de Ángela Pérez de Barradas, 1854. Fundación Casa de Alba, Sevilla.



FIGURA 7.—Antón Rafael Mengs, Retrato al óleo de la Marquesa del Llano, 1775. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

<sup>35</sup>Además del impulso debido a las aficiones fotográficas del infante don Sebastián, tras establecerse en Madrid en 1860 (Ruiz Gómez 1999), hay que tener en cuenta que es en esa década cuando la miniatura cae en desuso y progresivamente los miniaturistas se reciclaron en fotógrafos.



FIGURA 8.—Retrato fotográfico de la actriz Carolina Coronado, h. 1860. Colección particular.



FIGURA 9.—Retrato fotográfico de una desconocida, h. 1857. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Por su parte Federico de Madrazo tuvo que convivir en su práctica retratística con la fotografía y, como no podía ser de otra manera, ésta sí acabó repercutiendo en su manera de trabajar. Por un lado, le fue afectando la dinámica interrelación que existió entre los dos medios a través del público; como se ha comentado antes, aquellos que se retrataban en pintura también lo hacían en fotografía. En la pose, la mirada —cada vez se impondrá más el modo de mirar a la cámara—, el atuendo, los objetos que rodean al retratado y los elementos decorativos, es fácil ver el continuo diálogo que había entre el retrato pintado —con frecuencia reproducido a través de la litografía en las galerías contemporáneas que salieron al mercado en aquella época— y el retrato fotografiado. Ciertamente en ambos es fácil registrar la herencia de los grandes maestros (fig. 6 y 7), pero también que la estética del forllo, cuya planitud engañosa introduce nuevas relaciones espaciales, afectó a la organización compositiva de los pintores (fig. 8); en contrapartida, también se registra la búsqueda de un escenario natural por parte del fotógrafo (fig. 9).

Por otro lado, a medida que progresa la fotografía en el doble sentido técnico y social, se constata que se van introduciendo sustanciales novedades entre las gentes y el acto de retratar. En la década de los setenta estaba ya generalizado el uso de la fotografía y, una vez más, es Federico de Madrazo quien nos hace partícipes de las

nuevas prácticas sociales y la situación en la que se veían artistas como él, dedicados casi exclusivamente al retrato.

Según escribe en sus *Memorias*, para que le fuera posible hacer un buen retrato precisaba en primer lugar conocer a la persona —esto requería por lo menos un mes— con el fin de familiarizarse con el individuo. En su opinión éste era el único modo de hacerse con «el *empaque*, el aire de la persona». Con ello se refiere «al conjunto, al carácter general, a las grandes líneas de la persona que ha de retratarse», pues, en palabras del pintor, «el retrato no consiste precisamente en las facciones, en el color de los ojos, en el lunar, etc., etc.» (*Federico de Madrazo* 1994: 96). Por otro lado, la fotografía hizo aún más evidente el problema de la moda: ¿cómo elegir el traje para posar sin que al poco tiempo hubiera quedado desfasada la efigie que en él figuraba? Era fácil sustituir las fotografías, pero no tanto las pinturas<sup>36</sup>. Para solventar esta cuestión Madrazo vuelve sus ojos hacia los maestros, pasando por el filtro del arte «el traje del día», y «buscando siempre lo más favorable, lo más pintoresco posible y lo más verdaderamente elegante, proponiéndonos que se vea en él lo menos posible el peluquero y la modista». Parece que era complicado convencer de esto al interesado, especialmente cuando se trataba de una mujer, pero lo más difícil era que aguantara las sesiones porque, como explica Madrazo, la fotografía había «acostumbrado a todos a sesiones de pocos minutos y las que pasan de hora y media parecen insoportables» (*idem*).

En cuanto a pintar el retrato a partir de la fotografía, por supuesto era reactivo y tenemos un caso significativo, el modo en que afrontó Federico de Madrazo esta situación cuando no tuvo más remedio. A finales de enero de 1886 se le encargó el retrato del difunto Alfonso XII<sup>37</sup>, para lo cual hubo de valerse de las fotografías que se hicieron de él. Se sirvió de un modelo vivo para las manos y otros detalles, y tomó apuntes del natural para lo que se refiere al fondo. Pero para lograr ese «empaque» del que hablaba, lo que hizo fue utilizar la sensación que le provocaba el monarca en vida a través de un ejercicio de memoria apuntalado por una experiencia cercana:

Siempre que veía yo al Rey —por cierto que no pasaron de cuatro las veces que tuve ocasión de hablarle—, me venía a la memoria un joven que estudiaba en el mismo tiempo que Eugenio de Ochoa y yo, en casa de D. Alberto Lista (y el caso que nunca he podido recordar el nombre de aquel nuestro condiscípulo) —y siempre procuré que el retrato del Rey me recordase también a aquel joven— y no paré hasta conseguirlo haciendo los mayores esfuerzos de memoria posible. Y creo que en parte debo a esto también que el retrato haya resultado con carácter y haya gustado a cuantos trataban o conocían al Rey que son los que más han encarecido lo que les recuerda su apostura, su gesto, su empaque. Lo mismo me sucedió con el retrato que hice del difunto Duque de Rivas (*Federico de Madrazo* 1994: 110).

En definitiva, el impacto de la fotografía en los artistas fue progresivo pero lo más interesante es que donde se notó sustancialmente fue en las prácticas<sup>38</sup>. Acabó con

<sup>36</sup> De todos modos este problema ya estaba planteado en el siglo XVIII debido a la rapidez con la que evolucionaba la moda; uno de los recursos utilizados por la aristocracia fue vestirse en traje de máscara o con indumentaria popular, considerada intemporal (fig. 7).

<sup>37</sup> Propiedad del Museo del Prado, actualmente en depósito en el Palacio Real de Madrid; para los estudios y ejecución de este retrato véase Díez (1994: 352-355).

<sup>38</sup> Sobre el uso que hacía el propio pintor de la fotografía para su galería familiar es elocuente el boceto con los retratos de sus hijos Cecilia, Isabel y Ricardo (Díez 1994: 294-296).

una manera de trabajar pero también descubrió nuevas maneras de ver y de vivir: el fotógrafo predilecto de Federico de Madrazo fue Juan Laurent y sabemos que le acompañó en diversas ocasiones, seguro que más de una vez haría, por sugerencia del pintor, una toma que ahorra el trabajo del apunte rápido o el boceto (*Federico de Madrazo* 1994: 96). No obstante, esta relación de cercanía entre pintura y fotografía fue normalmente en detrimento de esta última, sobre todo del fotógrafo cuya invisibilidad prevaleció durante todo el siglo XIX y buena parte del XX, precisamente por su capacidad como testigo y su consideración como espejo de la realidad.

Como dijimos, las primeras publicaciones relevantes sobre la historia de la fotografía española y los fotógrafos vieron la luz en la década de los ochenta del siglo pasado, hasta entonces se puede decir que incluso el afamado Laurent estaba invisibilizado, era prácticamente un desconocido a pesar de su presencia por lo menos entre los estudiosos de la historia del arte (la adquisición por el Estado en 1975 del archivo de Joaquín Ruiz Vernacci señala el punto de inflexión en la recuperación de su actividad y su obra). El camino recorrido es enorme e irreversible, por eso parece oportuno recordar cuál era la situación de partida. Un ejemplo elocuente de esa persistente invisibilidad la encontramos en el *Diario de un testigo de la guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón, publicado por entregas entre diciembre de 1859 y marzo de 1860. Como declara el propio autor, el aparato visual fue crucial para el relato y no duda en enorgullecerse del hecho de que muchas de las imágenes ofrecen la garantía de haber sido sacadas de fotografías tomadas en el lugar de los hechos. La prontitud y capacidad le parecen incuestionables, pero al hablar del fotógrafo se refiere a él en estos términos:

Ocurrióseme, pues, en aquel momento, fijar de una vez en la mente de mis lectores una idea verdadera y exacta de lo que es un ejército en campaña y haciendo alto allí mismo, mandé funcionar á la máquina fotográfica que me sigue en todas estas excursiones, y allá te remito algunas vistas de este pintoresco panorama (Alarcón 1859: 18).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilar Piñal, F. 1995. «Las guías de forasteros de Madrid en el siglo XVIII». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXXV: 451-473.
- Álbum. 2007. *Álbum de Andalucía y Murcia: viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la familia real en 1862*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Alarcón, P. A. 1859. *Diario de un testigo de la guerra de África*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.
- Alonso Martínez, F. 2002. *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Gerona: CCG ediciones.
- Angulo, D. 1954. *Pintura del Renacimiento*, Madrid: Editorial Plus Ultra, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XII.
- Batchen, G. 2004. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bécquer, G. A. 1995. *Obras completas*. Madrid: Turner.
- Carrete Parrondo, J. 1978. *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*. Madrid: Club Urbis.
- Carrete Parrondo, J. 1984. *Estampas de la Calcografía Nacional. La colección real de pintura*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Chapple, F. 2008. «On Intermediality». *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* 6: 7-18.
- Clifford. 2004. *Clifford en Guadalajara: fotografías, 1855-1856*. Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.



- Díez, J. L. (dir.) 1994. *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. Madrid: Museo del Prado.
- Díez, J. L. (dir.) 1998. *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Espinosa Martín, C. 2011. *Las miniaturas en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado.
- Federico de Madrazo. 1994. *Federico de Madrazo (1815-1894)*. Madrid: Amigos del Museo Romántico.
- Fontanella, L. 1981. *La historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- Fontanella, L. 1996. *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: El Viso.
- Fotografía valenciana*. 1990. *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: Levante-El Mercantil Valenciano.
- Guarinos, V. 2007. «Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo». *Comunicación 5*: 17-22.
- Hamber, A. J. 1996. *A Higher Branch of the Art. Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.
- López Mondéjar, P. 1989. *Las fuentes de la memoria: Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunweg.
- López Mondéjar, P. 2008. *La fotografía como fuente de memoria: discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Publio López Mondéjar, leído en el acto de su recepción pública el día 30 de marzo de 2008 y contestación del Excmo. Sr. D. Julio López Hernández*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Madrazo, F. 1994. *Epistolario*. Madrid: Museo del Prado.
- Madrazo, J. 1998. *José de Madrazo. Epistolario*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Maura y Montaner, B. 1899. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Ilmo. Señor D. Bartolomé Maura y Montaner el día 9 de Abril de 1899: Sobre la conveniencia del Renacimiento en España del grabado calcográfico*. Madrid: Tip. Viuda e hijos de M. Tello.
- Mulet, M. J. 2001. *La fotografía a les Balears (1839-1970)*. Palma: Documenta Balear.
- Pérez Gallardo, H. 2007. «Jean Laurent (1816-1886)», en *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*: 47-70. Granada: Junta de Andalucía.
- Pérez de Guzmán y Gallo, J. 1912. «Resumen histórico de la Guía Oficial de España. Estudio documental», en *Guía Oficial de España*. Madrid.
- Riego, B. 2000. *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*. Gerona: CCG ediciones.
- Ruiz Gómez, M. L. 1999. «Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II, el infante Sebastián Gabriel». *Reales Sitios* 139: 16-30.
- Sougez, M-L. 1981. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sureda. 2000. *Bartolomé Sureda. Arte e industria en la Ilustración Tardía*. Madrid: Museo Municipal de Madrid.
- Twyman, M. 1970. *Lithography 1800-1850: the techniques of drawing on stone in England and France and their application in works of topography*. Oxford: Oxford University Press.
- Valverde Pérez, N. 2007. *Actos de precisión. Instrumentos científicos, opinión pública y economía moral en la Ilustración española*. Madrid: CSIC.
- Vega, J. 1988. «La estampa culta en el siglo XIX», en *El grabado en España (siglos XIX y XX)*: 21-243. Madrid: Espasa Calpe, *Summa Artis*, vol. 32.
- Vega, J. 1998. «En el pecado llevas la penitencia. José de Madrazo y «la Colección litográfica»», en Díez, J. L. (dir.), *José de Madrazo (1785-1859)*: 121-149. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Vega, J. 2006. «Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de la fotografía (1840-1880)», en *Imatge i Recerca. Jornades Antoni Varés*: 25-60. Gerona: Ayuntamiento de Gerona.
- Vega, J. 2010. *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC /Polifemo.
- Vega, J. 2011. «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXVI (1): 191-226.
- Yáñez Polo, M. A. 1987. *V. M. Casajús, introductor de la litografía y el daguerrotipo en Sevilla*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

Fecha de recepción: 27 de abril de 2012

Fecha de aceptación: 19 de julio de 2013