

La pieza del mes...

RETRATOS FOTOGRÁFICOS DEL MUSEO DEL ROMANTICISMO



JUNIO 2011

Sara Rivera Dávila
Licenciada en Historia del Arte

1. INTRODUCCIÓN: EN TORNO A LOS COMIENZOS DE LA FOTOGRAFÍA

1.1 Fotografía y Romanticismo

2. EL RETRATO FOTOGRÁFICO

2.1 Protagonismo del retrato durante el Romanticismo

3. RECORRIDO A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DEL ROMANTICISMO

3.1 Primeros procedimientos fotográficos: El retrato en los primeros positivos de cámara

3.2 La revolución de la fotografía: Los retratos en tarjeta de visita

El Retrato burgués

Retratos y coleccionismo

Mujeres y fotografía

Estudios fotográficos

Retratos infantiles

Retratos de la Realeza

3.4 Epílogo: El retrato en la Era Industrial

4. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN: EN TORNO A LOS COMIENZOS DE LA FOTOGRAFÍA

1.1 Fotografía y Romanticismo

Son innumerables las conexiones, los contextos y significados que convergen en una sola fotografía. Se entremezclan realidad y memoria, sutiles líneas emocionales, ensoñaciones, evocación y vocación artística, implicaciones representacionales, cuestiones estéticas y creadoras... sin perder el referente de la más estricta realidad.

Partimos de la base de que el fenómeno de la fotografía surge en un determinado contexto histórico, la sociedad del siglo XIX, como estructura ideológica y socio-económica capaz de dar cabida al resultado de siglos de investigación científica, evolución tecnológica y conocimientos en el campo de la química y la óptica como para asumir semejante creación.

En efecto, la sociedad romántica sintió la fascinación necesaria por la imagen para convertirse en el contexto que diera acogida al invento que habría de revolucionar, en adelante, nuestra forma de ver y de mirar... que sería, en este sentido, origen del nuevo imaginario mental, complejo, múltiple y fragmentario de la contemporaneidad, al haber dividido el mundo en número infinito de imágenes, congelado la realidad y la memoria en un número inabarcable de registros, generando en definitiva, una nueva cultura visual.

Una fotografía consigue capturar un fragmento de la realidad, ser demostración real de un acontecimiento o una experiencia vivida, perpetuando la imagen de un espacio y un tiempo concretos. En palabras de John Berger (1), "cada palabra es, en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad". Esto significa que la fotografía permite captar un fragmento de la realidad, transitorio y fugaz pero que existió, aunque no lo hace desde una mirada neutra. El fotógrafo construye una imagen de la realidad desde determinados parámetros, que confluyen con los intereses del retratado en el ámbito del retrato, creando un mensaje concreto entre ambos implicados.

En el contexto de la sociedad del siglo XIX, ese mensaje es la imagen de sí mismas que las diferentes clases sociales quisieron perpetuar, especialmente la burguesía, como clase claramente identificada con el nuevo medio fotográfico, que le permitió imitar la costumbre de retratarse, tal y como había sido propio de las clases aristocráticas a lo largo de la historia.

La sociedad española de aquellos años interioriza el medio fotográfico como propio, haciéndolo evolucionar consigo en paralelo a las consideraciones socioeconómicas puestas en liza por la progresiva implantación de la Revolución Industrial, generando una industria fotográfica equivalente a la evolución técnica y las demandas sociales de estos artefactos, al tiempo que proliferan laboratorios, industrias generadoras de los materiales y estudios fotográficos.

1. BERGER, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2007, p. 16.

Asimismo, en la fotografía se imbrican profundamente las cuestiones ideológicas y estéticas inmersas en el movimiento romántico. En el ámbito de la estética, la fotografía estuvo, desde sus inicios, sometida a un difícil equilibrio. Nacida en el seno del Romanticismo, como corriente que privilegiaba ante todo el concepto de genio y libertad creativa, no faltaron las voces que rechazaron el nuevo medio acusándolo de ser un arte eminentemente mecánico, de esencia imitativa, en cuanto a que plasmaba, textualmente, la imagen de lo real, y por tanto carente de valoración artística.

En cambio, otros comprendieron las posibilidades que se establecían en torno a esa relación con lo real, como apoyo a otras manifestaciones artísticas, o bien experimentando desde sus propias cualidades expresivas. La evolución del siglo hacia el Realismo encontraría para la fotografía nuevas fricciones teóricas y por lo contrario, nuevos puntos en común, encontrando en el camino una dirección hacia la forma de expresión propia.

En cualquier caso, no cabe perder de vista el hecho de que en el género fotográfico se reúnen las temáticas en auge durante el periodo histórico, pero desde una lectura marcada por el uso y el carácter de las diferentes técnicas, fruto del desarrollo tecnológico, al margen de su mayor o menor identificación respecto al movimiento estético imperante, manteniendo siempre cierta autonomía.

De este modo, prevalecieron una serie de complejas relaciones con las demás artes, al tiempo que la nueva técnica tuvo desarrollo como medio de expresión. Especialmente en cuanto a los retratos, la fotografía encuentra su principal referente en la pintura.

Como analizaremos posteriormente, tanto los primeros procedimientos técnicos utilizados en el retrato, como las imágenes creadas ya de manera masiva en los estudios fotográficos, imitan la composición, los gestos y las poses del retrato pictórico, género por excelencia de la pintura romántica. Igualmente, la miniatura se proyecta como precedente fundamental, hasta el punto de que son muchos los miniaturistas que abandonan esta actividad para aprender el oficio de la fotografía, aplicando sus conocimientos previos en muchas ocasiones a través de la iluminación de los retratos, creando registros de gran belleza y delicadeza en sus recursos cromáticos.

Otra de las artes que guardaron estrecha relación con la fotografía fue el grabado y la estampa, asimismo considerada arte menor por dos de las cualidades que comparte con el medio fotográfico: la mecanicidad y la capacidad de producir múltiples copias gracias a su carácter reproducible. Como explica Francisco Alonso Martínez (2), si los retratos fotográficos hallaron su referente en la pintura, las fotografías escénicas, vistas urbanas y paisajes naturales, utilizaron las composiciones de las ilustraciones publicadas en series por entregas y libros de viaje como precedente iconográfico.

A través de estas imágenes, vistas y retratos, la fotografía acompaña a la sociedad española del periodo isabelino en el tránsito del mito romántico de España, ensalzado por los extranjeros por sus peculiaridades exóticas y costumbristas, al asentamiento del incipiente desarrollo industrial y el protagonismo de la burguesía.

2. ALONSO MARTÍNEZ, F., *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del Siglo XIX*, Biblioteca de la Imagen, CCG Ediciones, Girona, 2002, p. 94 y sgtes.

2.- PROTAGONISMO DEL RETRATO FOTOGRÁFICO

Dado este contexto, el Museo del Romanticismo cuenta, en coherencia, con una importante colección de Fotografía Antigua en la que se encuentran representadas las diferentes técnicas y temáticas que jalonaron el desarrollo del género fotográfico entre el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La colección abarca desde los inicios de la técnica a los diferentes usos y formatos que dominaron el cambio de siglo. Dentro de la colección destacan especialmente los retratos fotográficos, y muy en concreto la colección de tarjetas de visita, como formato en plena efervescencia durante los años de apogeo del Romanticismo en España.



Retrato de mujer
Fotografía Francesa (Sevilla)
Tarjeta de visita
Inv. 30030

No en vano, los primeros procedimientos fotográficos coinciden con los años más revolucionarios ideológicamente del Romanticismo, así como su asimilación y desarrollo con la paulatina atemperación y aburguesamiento que condujo el periodo isabelino.

Durante ese proceso, el retrato se había consolidado como género por excelencia para la pintura romántica. Pintores como Federico de Madrazo, Antonio María Esquivel o Leonardo Alenza, habían conseguido llegar a culminar la iconografía del retrato pictórico de la época. Abarcaron diferentes estilos, del clasicismo equilibrado en los retratos oficiales, cortesanos y de las clases aristocráticas por encargo, con composiciones pomposas y una factura acabada, en los que domina el uso el dibujo y la delicadeza del cromatismo, frente a otros de carácter más expresivo, que privilegiaron el color y la expresividad en la captación de la psicología del retratado, recogiendo la huella de Francisco de Goya.

La actividad de estos pintores tuvo su equivalente en el mundo de la fotografía, donde el uso del retrato cumpliría estas mismas funciones, pero aportando otras nuevas además de su personalidad y sus características propias como género, suponiendo una nueva dimensión en el género del retrato. A través de un recorrido por la colección del Museo, trataremos de analizar las diferentes perspectivas.

3. RECORRIDO A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DEL ROMANTICISMO

3.1 Primeros procedimientos fotográficos: el retrato en los positivos directos de cámara

En tiempos de Isabel II, fue el doctor Pedro Felipe Monlau el encargado de introducir la primera cámara fotográfica y el novedoso invento de Daguerre en el círculo español. Como es sabido, Daguerre es considerado padre del primer procedimiento fotográfico, aunque su descubrimiento procedía de experiencias previas realizadas junto a Nicéphore Niépce, al margen de los numerosos experimentos en torno al

proceso de obtención y fijación de imágenes tomadas de la realidad que se venían realizando desde principios del siglo XIX. El fotógrafo, pintor y escenógrafo, dio a conocer el proceso en agosto de 1839 ante la Academia de las Ciencias de París, apoyado por François Arago, que propició la adquisición de la invención por el Estado francés. En España, el doctor Monlau hizo lo propio ante la Academia de las Ciencias, y llevó a cabo el primer daguerrotipo, tomado en Barcelona. Lo realizó junto a Ramón Alabern, que realizó importantes investigaciones sobre la técnica. En este aspecto, otro intelectual de la época, Eugenio de Ochoa, fue el encargado de traducir el manual de Daguerre al español.

La daguerrotipia permitía fijar las imágenes que se formaban en la placa expuesta al fondo de la cámara oscura, obteniendo registros de gran belleza y precisión. Su presentación, habitualmente en estuches ricamente ornamentados, le confería un aspecto suntuoso y atractivo, al tiempo que garantizaba la preservación de su frágil naturaleza.

El daguerrotipo consta de una placa de cobre recubierta por una lámina de plata pulida que, una vez sensibilizada mediante yoduros de plata y expuesta a la acción de la luz en el interior de la cámara, formaba en su superficie una imagen latente que se hacía visible al aplicar vapores de mercurio.

El tratamiento daba como resultado la formación de una amalgama de mercurio y plata que configuraba la imagen, fijada y virada con el fin de aportarle mayor estabilidad.

La paulatina reducción de los tiempos de exposición, así como el uso de diversos formatos más reducidos de placa, propiciaron cierto nivel de comercialización de la obra daguerrotípica, que constituyó un primer paso de acercamiento de las clases burguesas a la tradición del retrato, imitando las poses y los gestos que en el retrato pictórico había afianzado la aristocracia.

En la colección del Museo del Romanticismo, daguerrotipos como *Retrato masculino* nos muestran al personaje efigiado con el semblante algo serio e inexpresivo, como

corresponde a los largos tiempos de exposición requeridos, que obligaban a largos posados que restaban naturalidad al retrato. Vestido con levita de amplias solapas, camisa blanca y corbata de lazo al cuello, la imagen conserva todo el sabor ensimismado del retrato pictórico romántico.

El daguerrotipo continuaba siendo un artefacto rico. Como sucederá a lo largo de toda la historia de la fotografía, el cambio vendrá dado por la introducción de nuevas técnicas. Scott Archer introdujo, a partir de 1851, el uso del colodión húmedo como emulsión en el negativo, sustituyendo las sales de plata en albúmina que venía utilizando Nièpce de Saint Victor sobre los soportes de vidrio. Uno de los usos que propició esta novedad fue la aparición del ambrotipo, que en este caso vino a continuar la estética del procedimiento anterior. El resultado era similar al ofrecido por el daguerrotipo, pero su producción era significativamente más rápida y menos



Retrato masculino
Anónimo
Daguerrotipo
Inv. CE2637

costosa, extendiendo su consumo a capas cada vez más amplias de la sociedad.

La ambrotipia consistía en la toma de una imagen subexpuesta sobre un negativo de vidrio al colodión, que cubierta en la superficie trasera por una tela o barniz de color oscuro, ofrece una imagen positiva. Se presentaba asimismo en soporte estuchado para su protección, completada por el barniz que cubría la imagen final, con frecuencia enriquecida mediante aplicaciones de color.

El Museo del Romanticismo custodia dos conocidos ambrotipos excepcionalmente conservados, de los que vamos a destacar *Retrato de un matrimonio*.

En la imagen, la mujer aparece con peinado tipo bandós, viste con traje oscuro con cuello en color blanco y mantón de Manila, sujetando un ramo de flores con la mano derecha. Junto a ella el hombre, con bigote, viste con traje de tres piezas y corbata de lazo, y al fondo se distingue una escenografía de paisaje.

Al igual que en el retrato pictórico, los retratados aparecen elegantemente vestidos y con gesto elevado, y cabe señalar cómo han sido destacados los elementos de joyería mediante aplicaciones de color, al igual que se ensalzan los rostros y los motivos del paisaje con sutiles efectos cromáticos. Estos elementos, junto con la decoración de los espaciadores y el rico estuchado, otorgan al ambrotipo un aspecto rico que causó gran éxito entre las clases socialmente emergentes.



Retrato de un matrimonio
Anónimo
Ambrotipo
Inv. 2639

3.2 La revolución de la fotografía: los retratos en tarjeta de visita

Como señalan diversos autores, la verdadera revolución en el mundo de los retratos fotográficos vino de la mano de las tarjetas de visita. Las innovaciones técnicas para obtener el negativo sobre vidrio al colodión encontraron su paralelo algo después, cuando Blanquart-Evrard impulsa los positivos sobre papel a la albúmina, utilizados a partir de 1851. El apogeo definitivo de la popularización del retrato devino del formato *carte de visite*, patentado por Disdéri en 1854. Su sistema permitía, mediante una cámara especial dotada de varias lentes, obtener de seis a ocho tomas fotográficas diferentes en una misma sesión de posado. Del negativo de vidrio al colodión se obtenían por ennegrecimiento directo las correspondientes imágenes positivas sobre papel a la albúmina, que se montaban sobre soporte secundario de cartón, en el que constaba la firma del fotógrafo o los datos del estudio fotográfico, dándonos idea del calado comercial que venía alcanzando la producción de tarjetas de visita.

André Adolphe Eugène Disdéri instaló su estudio en el parisino Boulevard des Italiens. Desde este establecimiento, y sus posteriores prolongaciones en ciudades como Londres o Madrid, Disdéri comercializó su particular formato inmortalizando a los personajes la realeza, incluyendo al propio Napoleón III. Su condición de fotógrafo oficial del emperador le proporcionó su espectacular fama, retratando en principio a las clases altas y a la realeza, y con el tiempo, dado el carácter económico de este tipo de retratos, el fenómeno se extendió entre las clases burguesas.



Diferentes traseras de *carte de visite* por Disdéri

Paradójicamente, se produce la circunstancia de que la Corte utiliza también este formato para popularizar su imagen, matizando la iconografía del distante retrato de aparato, hacia una iconografía cercana a la mentalidad burguesa.

Así, en retratos como *La Emperatriz de Francia, Eugenia de Montijo*, la emperatriz es ensalzada como prototipo de mujer para la mentalidad del Segundo Imperio, ofreciendo una imagen de cuidada belleza y elegancia, en actitud discreta pero resolutiva, como defendían los criterios que se imponían a la mujer de la época.

En la fotografía del Museo del Romanticismo, Eugenia de Montijo aparece retratada de cuerpo entero, de espaldas, dejando ver el rostro de perfil, luciendo un lujoso vestido



en tonos negros, con amplia falda de volantes ahuecada por crinolina. La composición se completa por un rico cortinaje, una mesa sobre la que se disponen libros y varios objetos, un elegante y confortable sillón tapizado y una alfombra de rica ornamentación floral. Al margen de la evidente influencia del retrato pictórico, Disdéri hace gala en esta imagen de un exquisito estilo academicista a la hora de establecer sus composiciones, otorgando especial importancia al atrezzo como elemento icónico que determina la posición social del retratado, más allá de su individualidad o caracterización psicológica, dado que los primeros retratos fotográficos privilegian la representación de un determinado estatus social sobre las consideraciones de índole personal o privada.

La Emperatriz de Francia, Eugenia de Montijo
Disdéri & Cia

Copia positiva a la albúmina

Inv. CE30002. Sala IV (Salón de Baile). Facsimil

El retrato burgués

Precisamente éste último es el factor que atrajo a las clases medias al nuevo medio artístico. Como decíamos al principio, la burguesía adoptó el retrato fotográfico como signo de clase, y la tarjeta de visita le proporcionó el soporte adecuado para perpetuar su imagen. La fotografía adquiere una dimensión entre lo público, como retrato social, y lo privado, pues retratarse se convirtió en actividad habitual entre las clases burguesas, permitiéndoles obtener la imagen de sí mismos y el ascenso social conseguido.

Esta imagen de *Una pareja* nuevamente de Disdéri, es elocuente de este fenómeno.

Se trata del retrato de una pareja, representada de cuerpo entero. Ambos aparecen elegantemente vestidos: la mujer, cogida del brazo del personaje masculino, luce largo vestido blanco, cubierta por una capa de fino tul y tocada con sombrero de capota sosteniendo una sombrilla abierta sobre el hombro; el caballero, con bigote y espesas patillas a la moda, viste un sobrio traje con chaleco y corbata, porta una prenda en el brazo izquierdo y chistera. Como expresó Gisèle Freund (3), "esta pequeña burguesía que alcanzaba el bienestar no tiene más que un deseo, no tiende más que a un fin: afirmar su existencia por signos exteriores. La tarea esencial de la fotografía es satisfacer esa necesidad de representación".



Una pareja
André Adolphe Eugène Disdéri
Copia positiva a la albúmina
Inv. 30025

Coleccionismo. Retratos de "celebridades"

El nuevo formato, así llamado por su pequeño tamaño similar a las tarjetas de visita (típicas del complejo ritual de cortesía entramado por la sociedad romántica) pronto desbancó a los procedimientos anteriores, desatando una auténtica fiebre coleccionista en el periodo que se ha denominado la era de la "Cartomanía".

La burguesía no sólo utilizó el retrato fotográfico para perpetuar su imagen o materializar la remembranza de los seres queridos, la fotografía también le concedió la oportunidad de coleccionar las imágenes de mujeres y hombres ilustres de la época, celebridades, artistas y literatos, políticos e intelectuales, incluso se puso de moda coleccionar sus caricaturas.

Era frecuente coleccionar estas tarjetas de visita en álbumes fotográficos, cuya contemplación se convirtió en diversión de los salones decimonónicos, junto con la visión de fotografías estereoscópicas, consistentes en la proyección de una doble imagen que, a través de un visor adecuado, creaba una sensación de tridimensionalidad.

3. FREUND, G., *La burguesía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, p. 75.

Hubo estereoscopias de retratos, pero sobre todo de viajes, paisajes y lugares exóticos, que dieron por primera vez la posibilidad a estas clases medias de conocer lugares lejanos a los que probablemente nunca llegarían a viajar, ampliando exponencialmente su capacidad de concebir e imaginar el mundo, a través de sus imágenes, y por ende, su cultura visual.

Síntoma de esta nueva cultura de la imagen, las descripciones en la prensa de la época llaman nuestra atención sobre cómo la gente se asomaba en los escaparates de los estudios fotográficos, contemplando los ricos catálogos que formaban el trabajo de los fotógrafos y las novedades que constantemente iban ofreciendo, dando lugar a la difusión masiva de las imágenes de otros países, pero también obras de arte y monumentos, aunque sin duda los retratos de personajes ilustres de la época fueron los que gozaron de mayor popularidad.

Entre las conservadas en el Museo del Romanticismo, vamos a destacar la fotografía de *Dos actrices*, una de ellas identificada como Teodora Lamadrid, y otra en la que se les unen otros dos actores de la compañía teatral. Todos los personajes exhiben actitudes declamatorias, atestiguando su profesión a través del gesto y los cruces de miradas entre ellos.



Izda: *Grupo de actores*
(Teodora Lamadrid)
Enrique Godínez
Copia positiva a la
albúmina
INV 30034
Sala XVIII (Literatura,
Teatro). Facsímil

Dcha: *Dos actrices*
(Teodora Lamadrid)
Enrique Godínez
Copia positiva a la
albúmina
Inv. 30033
Sala XVIII (Literatura,
Teatro). Facsímil

Teodora Lamadrid fue una de las actrices más aclamadas de la época, gozó de gran éxito en el mundo del teatro pero también de la lírica, siendo considerada una de las actrices más expresivas, pues actuaba con una técnica especialmente apropiada para la sensibilidad del teatro romántico. La presencia en la colección de otras fotografías de actores y actrices, caracterizados para las representaciones que más resonaron entre la sociedad que acudía asiduamente al Teatro durante el periodo romántico, evidencian la popularidad que alcanzaron este tipo de fotografías: *Pedro Antonio de Alarcón*, fotografiado por Francisco Alonso Martínez, o la actriz *Amalia Ramírez*

representando *La Hija de la Providencia* por Laurent, simbolizan a la perfección este coleccionismo de las fotografías de celebridades, si lo pensamos con detenimiento, algo de plena actualidad aún en nuestros días.



Izda: *Amalia Ramírez en "La Hija de la Providencia"*
Jean Laurent
Copia positiva a la albúmina
INV 30036

Dcha: *Pedro Antonio de Alarcón*
Francisco Alonso Martínez
Copia positiva a la albúmina
INV 30035

En cuanto a las imágenes de reparto junto a Teodora Lamadrid que hemos considerado, no deja de ser significativo que el autor de estas fotografías, Enrique Godínez, fuera amigo personal y discípulo, aprendiendo la técnica de la *carte de visite* directamente del mismo Disdéri. Godínez tuvo su primer estudio en Sevilla, desde 1852 hasta 1858, momento en que se traslada a París y entabla amistad con el maestro francés. Las tarjetas de visita de los actores pertenecen por tanto a este periodo, puesto que al dorso se indica todavía la dirección de su primer estudio, en la Calle Cadenas. En Sevilla había mantenido relación con la "corte" los Duques de Montpensier, acompañándole este reconocimiento durante su estancia en Madrid en los años sesenta del siglo XIX, pues en sus traseras se anuncia como "Fotógrafo de Sus Altezas Reales". De regreso a Sevilla en 1872, continúa su producción de fotografías de personajes de la realeza, la aristocracia, el mundo de la cultura y el espectáculo. A su muerte su viuda continuaría el negocio familiar.

La trayectoria de Godínez es representativa del paulatino establecimiento y profesionalización de los fotógrafos españoles, que gracias al éxito comercial de las tarjetas de visita, fueron fijando de manera estable sus estudios fotográficos, sustituyendo la labor de los primeros autores extranjeros, ambulante y discontinua, que habían ido introduciendo los rudimentos de la técnica. En esta primera generación de fotógrafos españoles destacan, junto a Enrique Godínez, otros como Martínez Sánchez, Francisco Alonso Martínez y Hermano, la saga de los Coyne en Zaragoza, Juliá, Hebert, José Espreáfico o los Esplugas, por citar a los autores más señalados.

Mujeres y fotografía

Igualmente significativo es el hecho de que a su muerte, la propia viuda de Godínez se hiciera cargo del estudio fotográfico, manteniendo incluso la relación profesional con Disdéri. Son varios los casos en los que la mujer se hizo cargo del estudio a la muerte del fotógrafo, o regentó el estudio familiar a través de colaboradores, o bien compartió el negocio con el fotógrafo, como ocurrió con la hijastra de Laurent.

Es remarcable esta relación de la mujer con la fotografía, donde al parecer pudo tener cierto margen de actividad; es presumible que colaborara en las labores de producción de las imágenes, frecuentemente la iluminación cromática de las fotografías, además de asumir la dirección de los estudios llegado el caso. Este hecho reviste un carácter excepcional tanto en la sociedad del Romanticismo como de la Restauración, marginadoras ambas de la mujer al ámbito privado, como "ángel del hogar", desvinculada de la esfera pública, y desde luego, del mundo de los negocios. Por tanto, el mundo de la fotografía significó cierto margen de acción para la mujer; por esta vez no solo fue objeto del retrato, y modelo para la caracterización de los cerrados estereotipos femeninos de la época, sino que también en ocasiones pudo ser autora. Con el tiempo, la actividad de mujeres artistas en el ámbito de la fotografía tendrá también un desarrollo significativamente mayor que en otras artes, siendo destacado el papel de mujeres fotógrafas retratistas en otros países como Inglaterra desde los comienzos.

Estudios Fotográficos

En lo que respecta al siglo XIX, la formación de álbumes donde se reunía la colección de fotografías en tarjeta de visita parece una actividad eminentemente femenina. Ciertamente, como venimos diciendo, en los álbumes fotográficos románticos se muestran retratos de la propia familia, de los seres queridos, quizá lejanos (aspecto donde la fotografía juega un papel importante en cuanto a la memoria y el recuerdo), junto a celebridades y artistas de la época, personajes de la cultura, la política y la realeza. La fiebre coleccionista dio lugar a una siguiente fase en la historia de la fotografía, marcada por la aparición de numerosos estudios en toda la geografía española.

La fuerte demanda de tarjetas de visita por parte de la sociedad decimonónica, produjo profundos cambios no solo en las técnicas y los formatos, sino también en la producción de los materiales, el desarrollo de los modos de trabajo de los fotógrafos, y finalmente la ingente proliferación de estudios fotográficos. La fotografía se convierte en una compleja estructura industrial y comercial, no ajena a consideraciones artísticas, en función de las circunstancias históricas de cada país. En el caso de España, la popularización de los retratos en *carte de visite* favoreció el establecimiento de los fotógrafos de manera estable en las principales ciudades, ampliando la red de estudios a otras capitales de provincias, sin que fuera ya necesario trasladarse a las grandes ciudades para obtener el propio retrato.

Muy al contrario, hacerse un retrato fotográfico se hizo práctica evidentemente habitual. Los estudios se esfuerzan en desplegar todo tipo de elementos de atrezzo y escenografías que hicieran del retrato una imagen especial, un evento en la cotidianidad del que decidía retratarse, intentando hasta cierto punto contrarrestar la estandarización que habían adquirido a nivel artístico este tipo de retratos, producidos

ya de manera masiva. Se utilizaban como fondos en los decorados o forillos profusos fondos de paisaje, o se prodigaba la acumulación de objetos junto a ostentosos muebles isabelinos, mejor cuanto más recargados, y otros elementos heredados de los retratos en pintura como cortinajes, balaustradas o columnas donde apoyarse, imitando la grandilocuencia del retrato pictórico.

Así lo observamos en imágenes como los retratos de estas dos niñas de la colección del Museo del Romanticismo, significativas de la creación de escenarios historiados como fondo del retrato.



Izda: *Retrato de niña*
Fotografía Francesa (Sevilla)
Copia positiva al colodión o
gelatina de ennegrecimiento
directo
Inv. 30031

Dcha: *Retrato de niña*
Fotografía Francesa (Sevilla)
Copia positiva al colodión o
gelatina de ennegrecimiento
directo
Inv.30032

Estas dos fotografías, ya de la década de los setenta y aplicando el uso de nuevas técnicas, evidentemente retratan a dos niñas de las clases altas sevillanas, como indican los ricos trajes que llevan, así como la palpable ostentuosidad que impregna el forillo al retrato.

Si este proceso de proliferación de los estudios fotográficos fue generalizado en el contexto europeo, España guarda todavía ciertas peculiaridades que, como curiosidad, se trasladan a lo que podemos considerar "retrato costumbrista". Fue común hacerse un retrato fotográfico vestido con traje de majo o de maja, o con traje de gitana, o aquel que correspondiera a la vestimenta tradicional de la región. En este sentido, vemos la confluencia de las artes no solo en cuanto al retrato como género, sino también en los intereses temáticos e incluso estéticos, haciéndolos propios de la idiosincrasia española. Este *Retrato de niño* guarda las mismas características formales y connotativas que los retratos prodigados por la pintura costumbrista, bien como retrato individual, bien integrados en escenas de género, generalmente plasmadas como retratos colectivos.



Retrato de niño vestido de majo
Anónimo
Copia positiva a la albúmina
Inv. 30029
Sala XX (Gabinete)

Retratos infantiles

La popularización y masificación de la tarjeta de visita permitió recrear las más diversas escenas e intenciones respecto a la imagen que se deseaba conservar. Ya no era un símbolo social ni se buscaba crear complejos mensajes, simplemente se podía querer un recuerdo divertido o entrañable, como en estos retratos infantiles presentes

en la colección del Museo. Ambos retratos, claramente de carácter familiar, simplemente guardan la imagen de los niños disfrazados a la moda dieciochesca.



Izda: *Retrato de Niña*
Morales (Málaga)
Copia positiva a la albúmina
Inv. 30026

Dcha: *Retrato de Niño*
Morales (Málaga)
Copia positiva a la albúmina
Inv. 30027

Desde los inicios, el retrato infantil fue uno de los géneros más queridos del retrato fotográfico, aludiendo a la capacidad emocional de poseer el recuerdo del ser querido a través de la fotografía. No hay que olvidar que, en el siglo XIX, la alta mortalidad infantil haría esta función de la fotografía, como pervivencia del recuerdo, especialmente importante, pero sobre todo prevaleció en el retrato infantil la plasmación emocional de los lazos afectivos. Estas dos fotografías concretamente

fueron realizadas en el estudio de Morales en Málaga, lo cual redundaba en la evidencia de la multiplicación de los estudios fotográficos según comentábamos, especializándose en algunos casos, como el de Morales, que destacó en el retrato infantil.

En relación a lo indicado más arriba, en la actualidad nos resultan especialmente impactantes las fotografías post-mortem, dada nuestra diferente relación con la muerte y nuestra diferente sensibilidad. Sin embargo, durante el periodo romántico fue costumbre retratar a los seres perdidos, principalmente a niños y bebés, para guardar su recuerdo a la posteridad. Como corresponde a la época, los niños fueron en muchas ocasiones retratados en brazos de sus amas de cría, pues a veces mantenían una relación más íntima con el niño que la propia madre.



Ama de cría con niño en brazos
A. Terris
Copia positiva a la albúmina
Inv. 30038

Retratos de la Realeza

Dado el profundo calado adquirido por el fenómeno fotográfico en la sociedad española del periodo isabelino, obviamente la propia Corte no podía quedarse al margen de las posibilidades que la fotografía le brindaba. Al igual que pintores y todo tipo de artistas, la realeza consolidó a sus propios fotógrafos de cámara, encargados de realizar los retratos fotográficos oficiales de los miembros de la Corte, que consiguieron una difusión evidentemente mucho más amplia que los retratos pictóricos, visibles solo entre algunos círculos. Como había ocurrido en otros ámbitos, los reyes fueron conscientes de los usos propagandísticos que les ofrecía la fotografía, creando una imagen cercana al pueblo, que incluso podía coleccionar su efigie en sus álbumes personales. Las imágenes de los miembros de las Cortes europeas circularon y se comercializaron en los diferentes países para el coleccionismo. La Corte española coleccionó sus propias fotografías y encargaron con profusión retratos de la Corte tanto oficiales como de carácter privado.

De hecho, la Reina Isabel II fue uno de los personajes históricos más fotografiados. En esta pareja de *cartes de visite*, aparecen retratados la Reina Isabel II y el Rey consorte, Francisco de Asís. Ambas fueron realizadas en torno a 1860, apenas cinco años después de que Laurent estableciera su estudio fotográfico en la Carrera de San Jerónimo, 39, momento en que ya había sido nombrado fotógrafo de su Majestad la Reina, como se puede leer en el reverso.



Isabel II
Jean Laurent
Copia positiva a la albúmina
Inv. 30000
Sala IV (Salón de Baile). Facsímil



Francisco de Asís
Jean Laurent
Copia positiva a la albúmina
Inv. 30001
Sala IV (Salón de Baile). Facsímil

En esta toma Isabel II aparece representada de pie, de cuerpo entero, luciendo una lujosa tiara y aderezo de perlas, banda cruzada al pecho y diversas condecoraciones. A diferencia de otros retratos de la reina, se trata obviamente de un retrato oficial, pues el elemento que más destaca es el traje de gala, decorado con bordados alternados de castillos y leones rampantes, vestido de enorme simbolismo que consagró en diferentes imágenes públicas. Por su parte, Francisco de Asís se sitúa en posición de tres cuartos, girando la cabeza hacia el espectador. Viste uniforme de gala de Grandes Solemnidades y múltiples condecoraciones, mientras sujeta el chacó con pluma blanca en la mano derecha, sosteniendo el bastón de mando con la otra mano. En ambas imágenes son apreciables las relaciones iconográficas entre la pintura y la fotografía, que seguiría en principio los códigos propios del retrato pictórico.

Como hiciera Laurent, otros fotógrafos como Clifford, Disdéri o Hebert contribuyeron a configurar y divulgar la imagen de la Reina y su consorte.

Entre todos ellos, Laurent fue uno de los fotógrafos fundamentales que trabajaron en época romántica en España. Nacido en Garchizy (Nevers, Francia), Laurent se traslada a Madrid en 1844, ejerciendo en un principio como maestro jaspeador. A partir de 1855 se dedica a la fotografía, estableciendo su estudio en la Carrera de San Jerónimo, desde el que dará lugar a una ingente producción que abarcará los más diversos géneros fotográficos. Además de ser fotógrafo de Su Majestad, Laurent retrató a los personajes destacados del mundo de la política y la cultura, incluyendo artistas plásticos, toreros, y personalidades del mundo del circo, la música y el teatro. Con el tiempo diversifica su producción, tomando registros también de los tipos populares de la geografía española, vistas de ciudades y monumentos, así como de acontecimientos y avances tecnológicos en el ámbito de las obras públicas, puertos y ferrocarriles. En cuanto a su comercialización, parte de su producción más significativa es la dedicada a impresionar obras de arte. Laurent comercializó sus fotografías no sólo en España, sino también en el extranjero, particularmente ediciones dirigidas a Francia, Alemania e Inglaterra, según se desprende de sus catálogos. Además de contar con numerosos colaboradores que trabajaron por toda España, mantuvo abierto un estudio parisino en la Rue de Richelieu y después en la Rue Drout. En lo que respecta a sus retratos, Laurent en general tuvo un estilo claro y franco, de menor recargamiento accesorio, en favor de la identidad del retratado.

EPÍLOGO: EL RETRATO FOTOGRÁFICO EN LA ERA INDUSTRIAL

El último tercio del siglo XIX supuso el paso definitivo de la fotografía hacia lo que se ha denominado "la era industrial". Tras el protagonismo absoluto de la tarjeta de visita en copias positivas a la albúmina, que había fijado las características estéticas del medio hasta finales de la década de los sesenta, las innovaciones técnicas, principalmente a través del nuevo método de las placas secas al gelatinobromuro de plata, dieron lugar a profundas modificaciones. Esta técnica, presentada por Madox en el año 1871, redundó en la industrialización de la fotografía, tanto en la fabricación de los materiales, como la multiplicación de los formatos.

Con los nuevos formatos se ofreció a los clientes la posibilidad de seguir nuevos parámetros estéticos, permitiendo imágenes de mayor naturalidad, individualidad y cercanía psicológica hacia el retratado. Igualmente el fotógrafo cuenta con nuevas posibilidades artísticas, que le permiten experimentar, de manera más personal, con

la expresividad propia de la fotografía. Por ende, la introducción de la gelatina como emulsión y el procedimiento del revelado químico a partir de los 1880, abren el espectro fotográfico a una total revolución industrial y estética en el mundo de la fotografía, y en particular, en cuanto al retrato fotográfico.

En consecuencia, vemos cómo se producen en este punto de la historia cambios definitivos, mientras que otros usos se prolongan en el tiempo, como ocurre con los nuevos formatos de las cartas *cabinet*, el *boudoir* o el *promenade*, que en principio de algún modo continúan la función cumplida anteriormente por la *carte de visite*, hasta encontrar su propio carácter estético.



Así ocurre en la fotografía de *Las hijas de Isabel II*, simbólica de todo lo expuesto, con la que cerramos este recorrido. En ella vemos el cambio de las modas, un intento de mayor naturalidad en las poses, menos envaradas quizás que en las fotografías tomadas durante el pleno Romanticismo, aunque con el porte correspondiente a la oficialidad de los retratos de Corte. Los trajes han cambiado, también la técnica y el fotógrafo retratista, pero el mensaje transmitido por la imagen es el mismo que se utilizó en décadas anteriores.

A partir de entonces, y hasta el cambio de siglo, el retrato fotográfico conocerá un desarrollo de carácter privado, incluso íntimo, en la fotografía de aficionados, mientras que paralelamente la fotografía profesional contribuirá a privilegiar su contenido artístico.

Las hijas de Isabel II
Fernando Debas
Gelatina / Colodión de ennegrecimiento directo
Inv. 30530
Sala IV (Salón de Baile). Facsímil

BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ-MONDÉJAR, P., *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Ediciones Lunwerg, Barcelona, 2005.
- ALONSO MARTÍNEZ, F., *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del Siglo XIX*, Biblioteca de la Imagen, CCG Ediciones, Girona, 2002.
- VV. AA. *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford University Press, Nueva York, 2005.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M., *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*, Ediciones Trea, Gijón, 2007.
- CARRERO DE DIOS, M., *Historia de la industria fotográfica en España*, Biblioteca de la Imagen, CCG Ediciones, Girona, 2001.
- LAVEDRINE, B. *Photographs of the past: process and preservation*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2009.
- BERGER, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- FREUND, G., *La burguesía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1946.
- VV. AA. *La photographie au Musée d'Orsay*. Skira-Flammarion, París, 2008.
- LÓPEZ-MONDÉJAR, P., *Las Fuentes de la Memoria* (Cat. Exp.), Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1992, II t.
- BARNIER, J., *Coming into Focus. A step by step guide to alternative photographic printing process*. Chronicle Books, San Francisco, 2000.
- VV. AA., *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid* (Cat. Exp.), Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2005 – 2006, (III t.)

AGRADECIMIENTOS

Ángel Fuentes de Cía, Rosario Gómez Virseda.

Coordinación Pieza del Mes: María Jesús Cabrera Bravo

Fotografías: Archivo del Museo del Romanticismo.

Diseño y maquetación: Ana Belén García Mula.

NIPO: 551-11-002-2

PIEZA DEL MES 2011

ENERO

Carolina Miguel Arroyo
El carné de baile en el Museo del Romanticismo

FEBRERO

Carmen Linés Viñuales
William Finden (G), George Sanders (P), *Lord Byron a los 19 años*, Aguafuerte y buril, ca. 1830

MARZO

Mercedes Rodríguez Collado
La joyería en el Museo del Romanticismo

ABRIL

Paloma Dorado Pérez
Un viaje de novios, Emilia Pardo Bazán

MAYO

Gema Rodríguez Collado
Mariano Salvador Maella, *San Isidro Labrador y su esposa Santa María de la Cabeza*, óleo sobre lienzo, ca. 1790

JUNIO

Sara Rivera Dávila
Retratos fotográficos del Museo del Romanticismo

SEPTIEMBRE

Carmen Sanz Díaz
Medalla con María Cristina e Isabel II, Pierre Leveque, 1836

OCTUBRE

Isabel Ortega
Fuente con las bodas reales, William Adams&Sons, loza estampada, ca. 1846

NOVIEMBRE

Laura González Vidales
Bebé Steiner, porcelana, vidrio, cabello humano, ca. 1889

DICIEMBRE

Nuria Lázaro Milla
Las joyas de Isabel II a través de los retratos del Museo del Romanticismo