

La España romántica en versión estereoscópica

Ponencia presentada en el Coloquio: “Viaje Imaginario y registro monumental en la fotografía del siglo XIX”, celebrado en la Alhambra de Granada los días 6 y 7 de marzo de 2008

Juan Antonio Fernández Rivero

El objeto de la presente charla consiste en una breve introducción al análisis de la aportación de la fotografía estereoscópica a la imagen de la España romántica, con el apoyo de la proyección de unas ciento cincuenta fotografías de la época.

Como la fotografía estereoscópica continua siendo la gran desconocida en la historia de la fotografía, creo obligado incluir en esta exposición algunas ideas sobre sus fundamentos y orígenes. Por ello voy a dividir la presentación en los cuatro apartados siguientes:

- Introducción a la visión binocular y la estereoscopia
- Formación de las grandes industrias fotográfico-estereoscópicas europeas
- Iconografía romántica española y fotografía
- Gaudin, Lamy y Andrieu, como exponentes de la aportación estereoscópica a la imagen romántica española

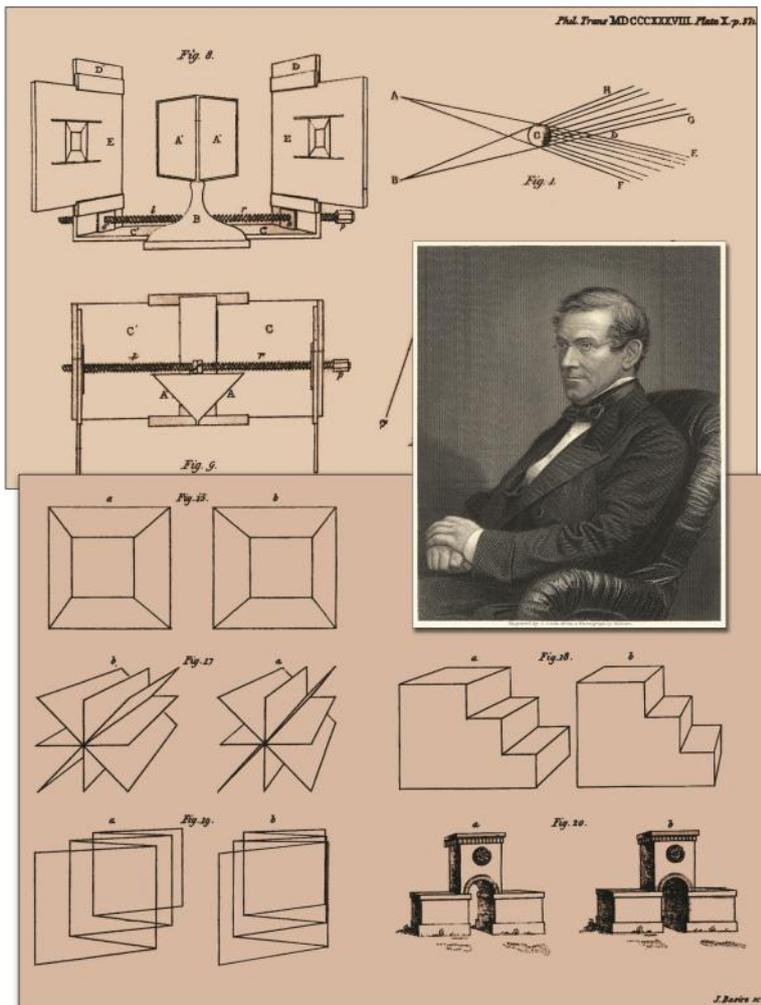
Introducción a la visión binocular y la estereoscopia

Como hemos dicho haremos en primer lugar un breve repaso al concepto de visión binocular y el nacimiento de la estereoscopia, tema que me ha parecido interesante incluir porque es un concepto muy desconocido entre el gran público y de relativa confusión incluso entre quienes se relacionan más directamente con la fotografía y su historia.

Como todo el mundo sabe, cada uno de nuestros dos ojos no ve exactamente lo mismo, sino que cada ojo percibe una imagen con un paralaje ligeramente diferente a la del otro. La fusión de ambas imágenes en el cerebro, fenómeno que se conoce con el nombre de estereopsis, es la que provoca la formación de imágenes en relieve. La estereoscopia es la técnica mediante la cual se reproduce artificialmente la misma sensación de imagen en tres dimensiones a partir de dos imágenes planas. Efectivamente, si logramos reproducir con gran perfección (por ejemplo con la fotografía) la diferente imagen que ve cada ojo de la misma escena y luego sometemos este par estereoscópico a la visión humana pero de manera que cada ojo ve solamente la imagen que le corresponde (el derecho la imagen derecha y el izquierdo la imagen izquierda), el cerebro fundirá ambas imágenes de la misma manera que hace con las visiones reales, y la sensación de profundidad será muy similar. No podemos decir que sea idéntica porque hay otros factores que intervienen en el proceso de la percepción de imagen en relieve, aunque este que nos ocupa, llamado “disparidad de imagen”, es el más fuerte.

Tradicionalmente cuando se habla de visión binocular suelen remontarse los antecedentes a científicos de la antigüedad, como Euclides y Galeno, pero lo cierto es que hasta que no aparecen los teóricos de la perspectiva lineal en el renacimiento italiano, como Brunelleschi y Alberti, no se puede hablar de un antecedente claro de la idea estereoscópica, siendo finalmente Leonardo da Vinci quien describe en su *Tratado de la Pintura*, varias ideas que relacionan claramente la visión binocular como causa de percepción en relieve de escenas y objetos. Leonardo se pregunta claramente sobre las causas por las que no podemos transmitir con una pintura la percepción de relieve que tienen las cosas naturales, y analiza ese problema. A lo largo de sus escritos se identifican tres referencias que tratan este tema y es el primer científico que se da cuenta de que la visión binocular añade una cualidad de relieve a la perspectiva de los objetos. Más tarde durante el siglo XVIII algunos ópticos notables avanzaron en los esquemas teóricos de la visión binocular.

Sin embargo no es hasta 1838 que Charles Wheatstone, en Londres, descubre que la disparidad de dos imágenes causada por la paralaje de la visión binocular, es la causa de la percepción de relieve o estereopsis. Su aportación más importante no es sólo este descubrimiento sino la demostración práctica, mediante un experimento, de sus afirmaciones. En 1838, un año antes de la aparición de la fotografía, construye un estereoscopio o estereóscopo: aparato que reproduce la visión en relieve a partir de dos dibujos diferentes de un mismo objeto, tomados cada uno desde la perspectiva de cada ojo. Nace así la estereoscopia.



Reproducción parcial de los grabados originales aparecidos en el artículo de Charles Wheatstone (*Philosophical Transactions*, 1838), con la revelación de los principios de la estereoscopia y retrato del autor.

Aunque Wheatstone intentó aplicar la fotografía a su estereoscopio, no tuvo gran éxito y abandonó la idea, dedicándose a otras actividades. Pero David Brewster, óptico prestigioso y afamado, que siguió las investigaciones de Wheatstone desde el principio y le tenía cierto celo, diseñó un nuevo estereoscopio, con una forma cerrada y provisto de lentes para visualizar las imágenes mediante refracción, que se adaptaba mejor al uso de los productos fotográficos del momento (daguerrotipos) para el desarrollo de la visión estereoscópica, que el de Wheatstone, que era un estereoscopio abierto y ofrecía la imagen mediante reflexión por espejos.



Retrato de David Brewster y dos modelos de estereoscopios de su invención.

Tras varios intentos fracasados, en Escocia e Inglaterra, de alcanzar una proyección comercial del invento, Brewster marcha a París donde se asocia con el óptico Dubosq, y juntos perfeccionan el estereoscopio refractor que acaban presentando en la gran exposición de Londres de 1851. Aquí obtuvieron un éxito extraordinario, llamando incluso la atención de la Reina Victoria, iniciándose así una enorme difusión de la fotografía estereoscópica como producto comercial.

Formación de las grandes industrias fotográfico-estereoscópicas europeas

Entre 1851 y 1855 se va produciendo paulatinamente la sustitución del daguerrotipo estereoscópico por la cartulina, como soporte del papel albuminado, lo que permitió un enorme abaratamiento del producto y la definitiva consolidación de una gran industria, hasta el punto de que la *London Stereoscopic Company* acuñó aquella famosa frase “ningún hogar sin estereoscopio”. Es decir se concibió un producto para la distracción y ocio de toda la familia. De esta manera podemos afirmar que la estereoscopia es el primer producto fotográfico que trasciende de la élite social para llegar a una capa de la sociedad mucho más amplia, una década antes de la popularización de la *carte de visite*. Por otro lado el romanticismo había avivado el interés por la historia propia, el pasado (que podía ser fácilmente evocado por los monumentos que lo recordaban) y los mundos lejanos y exóticos, como todo lo relacionado con Oriente Medio, Tierra Santa, y también España, como país un tanto aislado y poco conocido por los europeos pero que evocaba un gran pasado histórico que incluía una fuerte presencia del mundo árabe. La fotografía estereoscópica cumplió el papel de acercar a un público amplio una gran cantidad de imágenes tanto de su propio país como de los países vecinos y lejanos, de una forma mucho más asequible que las grandes colecciones de litografías, los libros ilustrados, o incluso los álbumes de fotografías, de gran tamaño, pero mucho más caros que una pequeña colección de cartulinas estereoscópicas.

Algunos avispados industriales y también algunos fotógrafos percibieron enseguida que tras la fotografía estereoscópica podía haber un gran negocio, como George Swan Nottage, que llegó a ser alcalde de Londres e hizo una gran fortuna con la *London Stereoscopic Company*, o el fotógrafo Francis Frith, que fundó una de las más importantes empresas fotográficas del mundo, basada en gran parte en sus fotografías estereoscópicas, y también George Washington Wilson. En Francia destacaron los hermanos Gaudin, Ferrier y Braun.

Durante las décadas de 1850 y 1860 fueron centenares, quizás incluso algunos miles, solo en Europa, las empresas, estudios y talleres de mayor o menor tamaño que se dedicaron a editar colecciones de vistas estereoscópicas. Solo la mencionada *London Stereoscopic Company* afirmaba tener, ¡en 1858!, unas 100.000 vistas de Inglaterra y el extranjero, y su producción y venta se contaba por millones de cartulinas. Las temáticas eran más variadas de lo que en principio pudiera parecer, pues aunque es verdad que un porcentaje muy elevado se concentraba en vistas urbanas de ciudades y monumentos, también es cierto que entre los varios cientos de miles de vistas que pudieron llegar a producirse sólo en estas primeras décadas, podrían extraerse estupendas colecciones de las más variopintas materias: paisajes rurales, especialmente en Inglaterra, escenas cómicas y teatrales, temáticas militares, navales, exposiciones internacionales, variados bodegones, costumbres y profesiones, etc.

Estos estudios y talleres podían ser desde muy sencillos y de carácter familiar hasta importantes industrias con procesos de producción en cadena e incluso a veces aplicando maquinaria sofisticada, como el vapor, en algunas de las fases de producción. Como es natural esta actividad generaba un importante negocio a su alrededor: productores de cartulinas, de papel albuminado, máquinas troqueladoras, distribuidores del producto acabado, etc. Por lo general los

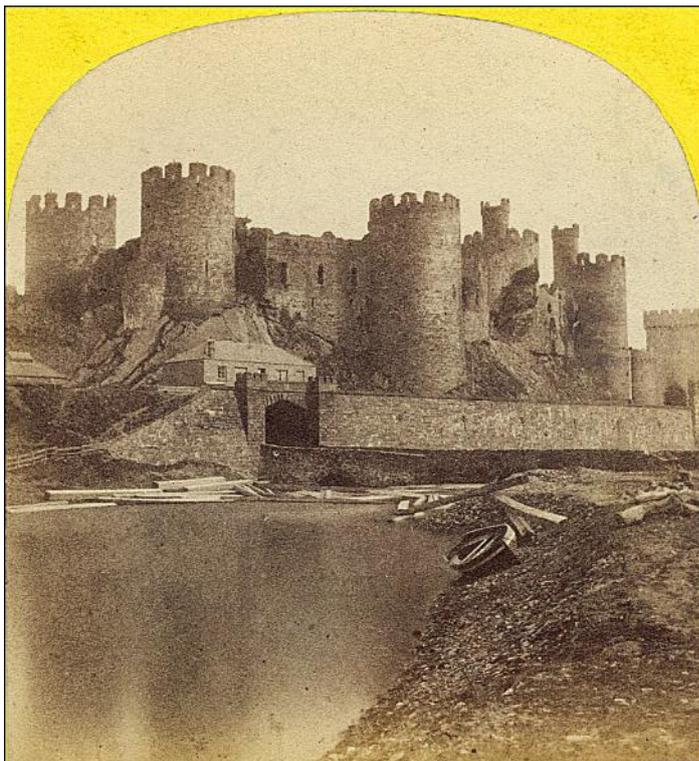


Ejemplos de cartulinas estereoscópicas de las décadas de 1850 y 1860. Sucesivamente: Vista de Londres (London Stereoscopic Company), Templo de Amada, Egipto (Francis Frith), *Mama's Pet* (Alfred Silvester), y *Bords sur Rhin* (Alexis Gaudin & Frère). Col. Fernández Rivero.

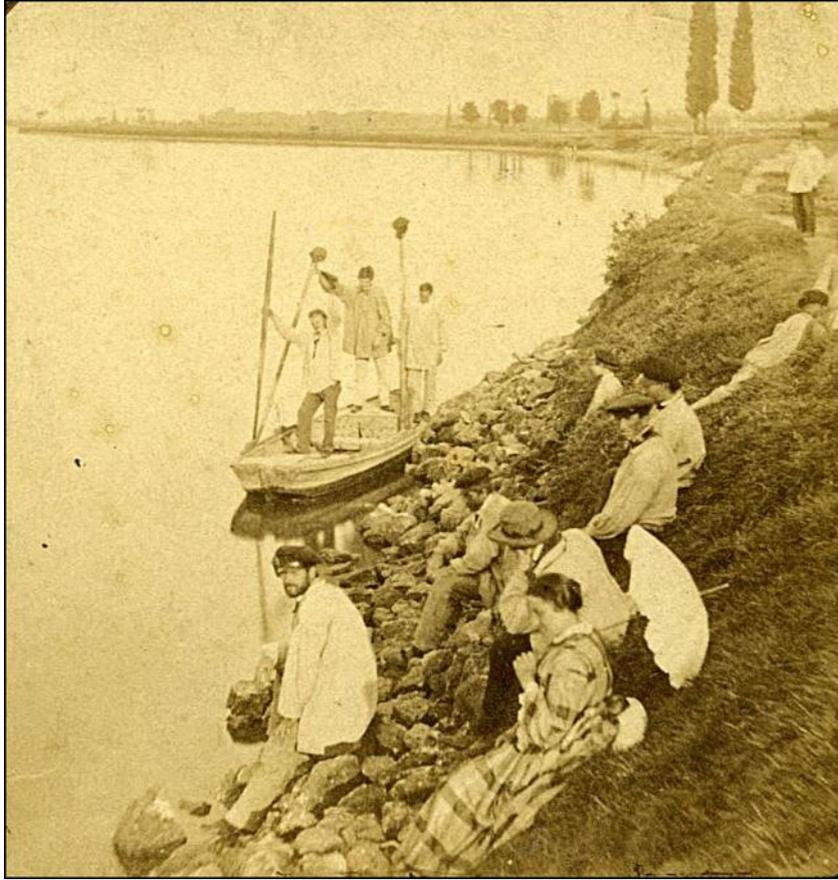
editores o fotógrafos comenzaban realizando vistas de su propia ciudad y de sus alrededores, pero pronto y ante la insistente demanda, algunos pasaban a otras ciudades del resto del país, luego a países vecinos y en los casos más notables a países del cercano oriente o revestidos de un cierto exotismo, como podía ser España. Para cubrir lugares lejanos podía darse el caso de que el propio fotógrafo/editor se desplazara, pero era también bastante frecuente que enviara a otros fotógrafos o que incluso comprara las placas a fotógrafos locales. Una industria en definitiva de cierta sofisticación y complejidad, a una escala como nunca se había producido en fotografía.

En este punto me voy a permitir la licencia de introducir un pequeño alegato en favor de la fotografía estereoscópica que aunque en un principio pudiera parecer un tanto ajeno al propósito inicial de la charla, no lo es tanto si consideramos que en la medida que reivindicamos para la fotografía estereoscópica un papel escasamente reconocido hasta ahora en la historia general de la fotografía, igualmente estaremos reforzando la contribución de la fotografía estereoscópica a la iconografía romántica española.

A continuación ofrecemos una serie de fotografías en formato monoscópico, ocupando toda la pantalla de la proyección. Se trata de imágenes originariamente estereoscópicas, editadas en la década de 1850 y primeros años de 1860, pero ahora, en esta proyección conseguimos desvincularlas de su peculiaridad estereoscópica y de su pequeño tamaño original, apareciendo perfectamente nítidas, espléndidas... Cualquiera de ellas es una magnífica fotografía desde un punto de vista técnico y estético, algunas incluso podrían ser consideradas como auténticas obras maestras de la fotografía de su tiempo. Sin embargo ninguna de ellas ha merecido la atención de los historiadores fotográficos, no han sido mencionadas ni reproducidas en las grandes obras de historia de la fotografía y la mayoría de sus autores no figuran en los índices de estas obras.



Castillo de Conway, Gales (Anónimo, mitad de par estereoscópico, albúmina, ca. 1860). Col. Fernández Rivero.



Ribera del Rin (A. Gaudin, mitad de par estereoscópico, albúmina, ca. 1858). Col. Fernández Rivero.



Ribera del Rin (A. Gaudin, mitad de par estereoscópico, albúmina, ca. 1858). Col. Fernández Rivero.

El motivo de este olvido, del hecho de que hayan pasado desapercibidas, es que son fotografías estereoscópicas. Por diferentes causas, entre ellas el pequeño tamaño del original o su carácter fuertemente comercial, las fotografías estereoscópicas han sido hasta ahora las grandes olvidadas en el conjunto de la historia fotográfica, en las que figura como una curiosidad técnica, pero sin mencionar casi nunca a los autores ni a su obra, como una aportación realmente importante, a menos que el fotógrafo tuviera una gran obra en formato monoscópico, como en el caso de Francisc Frith y otros, pero autores como William Grundy, con una importante obra de paisaje inglés bellamente coloreado durante la década de 1850, y que trabajó exclusivamente el formato estereoscópico, es ignorado o mal tratado en la historiografía clásica fotográfica.

Iconografía romántica española y fotografía

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX, grandes dibujantes y grabadores europeos, fueron creando una iconografía de España adaptada a la estética del movimiento romántico. David Roberts y John Frederick Lewis son dos de sus mejores representantes.

Sin embargo la irrupción de la fotografía a mediados del siglo XIX, provoca tres grandes consecuencias en la representación de la imagen romántica de España:

- a) El dibujo para la producción de grabados y litografía gana en realismo.
- b) El grabador y el litógrafo utilizan la fotografía como modelos en su producción.
- c) La fotografía ocupa una parcela creciente como vehículo transmisor de imágenes.

Efectivamente desde la aparición de la fotografía las pequeñas licencias del dibujante para adaptar la realidad a una imagen más comercial, o más en línea de lo esperado por el público, se hace más difícil porque la comparación con una fotografía desbarataría de forma inmediata la credibilidad de un dibujo con estas características, porque la fotografía estaba revestida de un superior grado de credibilidad. Por el contrario lo que se inicia con la fotografía es una importante industria de producción de imágenes destinadas a su conversión en grabados y litografías para poder así ser reproducidas en los libros, sustituyendo en una parte importante la fotografía al dibujo original como fuente primaria en la ilustración editorial. Y por último la fotografía en sí misma, sin la conversión en grabado, inicia un imparable y creciente proceso como vehículo transmisor de imágenes, primero en los formatos de álbumes y estereoscópicos, con fotografías originales, pero culminando a finales del siglo XIX con la reproducción en periódicos y libros mediante procedimientos fotomecánicos.

Como ejemplo del uso de la fotografía para la producción de litografías y grabados mostramos dos láminas de los conocidos Isidore Laurent Deroy y Gustavo Doré, junto a las respectivas fotografías que les sirvieron como modelo.



Dos ejemplos de utilización de la fotografía para la realización de grabados. Arriba: Vista del Muelle Viejo de Málaga, grabado de Isidore Laurent Deroy a partir de fotografía anónima. Ca. 1860. Abajo: Catedral y puerto de Málaga, grabado de Gustavo Doré a partir de fotografía estereoscópica de E. Lamy, 1863. Col. Fernández Rivero.

Por lo que respecta concretamente a la fotografía estereoscópica, desde los primeros momentos los editores y fotógrafos se centran especialmente en la fotografía de vistas de ciudades, monumentos y lugares históricos. Es a través de estas imágenes como captan la atención del gran público y como consiguen vender miles de ejemplares de sus obras. Los fotógrafos se desplazan a aquellos lugares que son más demandados por su clientela, cargados con sus máquinas de doble objetivo, y extendiendo su radio de acción desde su lugar de origen hacia países limítrofes y lugares más lejanos pero plenos de exotismo e historia: especialmente Egipto y Oriente Medio

España se sitúa entre unos y otros, es un lugar próximo a las grandes ciudades europeas donde se inicia la industria estereoscópica, pero la imagen que de ella han ido creando los viajeros románticos, la hacen aparecer también como uno de los primeros lugares de interés para los editores y fotógrafos estereoscópicos. Frente al colorido y el subjetivismo del grabado, de la imagen fotográfica emana una fuerte carga de realismo. Por ello y pese a su aparente austeridad la imagen fotográfica de España no decepciona, y estas nuevas imágenes siguen transmitiendo el misterio que supieron reflejar los viajeros anteriores.

Gaudin, Lamy y Andrieu, como exponentes de la aportación estereoscópica a la imagen romántica española

La época dorada de la estereoscopia en Europa va aproximadamente desde 1856 a 1870, periodo casi coincidente con el II Imperio francés, un momento clave para la formación de la imagen romántica española. Por ello nos vamos a centrar en este periodo, durante el cual la mayoría de los fotógrafos estereoscopistas que nos visitaron fueron franceses, a lo que no debió ser ajeno la presencia en París, como emperatriz, de la granadina, María Eugenia de Montijo. Entre ellos los más significativos fueron: Carpentier, Gaudin, Soulier, Furne & Tournier, Marinier, Lamy y Andrieu. Al mencionarlos nos vemos obligados nuevamente a volver a nuestra anterior actitud reivindicativa en torno a los fotógrafos estereoscopistas, pues estos grandes fotógrafos franceses apenas son mencionados en la literatura historiográfica española y sin embargo son los autores de un importantísimo conjunto de imágenes españolas de las décadas de 1850 y 1860.

Para hacernos una idea de su valor documental compararemos este colectivo con el fotógrafo más representativo y prolífico de esas décadas, Charles Clifford. En el catálogo que publicó Lee Fontanella de este autor figuran unas 700 fotografías, de las cuales 150 son de la Armería Real y el tesoro del Delfín, y solo el resto de vistas españolas de ciudades y monumentos. Durante este mismo periodo hay más de 1.000 fotografías estereoscópicas de ciudades y monumentos españoles de los autores franceses mencionados que hasta el momento están siendo totalmente ignorados. Naturalmente que podría objetarse la diferente calidad artística de unas y otras fotografías, pero no olvidemos que para este momento y tipo de fotografía (geografía urbana y monumental), el componente más interesante es el documental. Por otro lado habría que dejar constancia también de un elemento clave que explicaría la ausencia hasta ahora de las menciones a esta obra fotográfica y a sus autores, al menos para España. Se trata de la casi total inexistencia de ejemplares de cartulinas estereoscópicas de esta época y de los autores mencionados en las colecciones públicas fotográficas de España. La verdad es que este hecho podría ser determinante. Por otro lado tampoco se encuentran referencias escritas en la España de la época a este tipo de fotografía, lo que puede deberse a varias causas, entre ellas la escasa consideración que merecían a críticos e intelectuales aquellas pequeñas cartulinas estereoscópicas, consideradas, una vez más, como una curiosidad óptica, más que como una verdadera fotografía, pero también debido a que al menos para la época que estamos tratando, década de 1850 y primera mitad de la de 1860, las colecciones de vistas españolas eran vendidas sobre todo en el extranjero, mucho más que en España, donde la venta masiva de vistas se inició algo más tarde, con Laurent y otros fotógrafos locales. Quizás esa sea también la causa de la casi inexistencia de ejemplares en la Biblioteca Nacional y otros archivos. Afortunadamente durante los últimos años estas imágenes han comenzado a ser recopiladas y estudiadas por algunos coleccionistas e investigadores y pronto esperamos alcancen su lugar en la historia fotográfica.



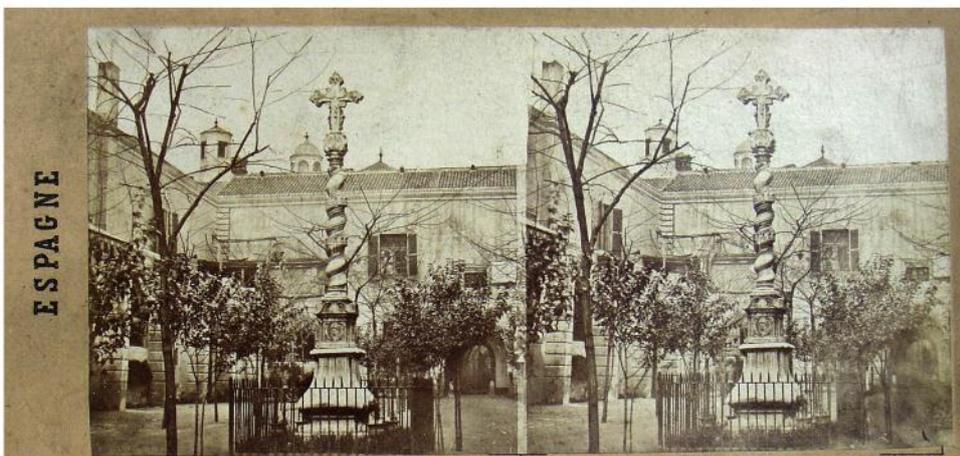
Diversas vistas españolas de estereoscopistas de las décadas 1850 y 1860. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Adolfo, Dubois, F. Good, Lamy, Gaudin, Furne&Tournier, Marinier, Spreafico, Marinier, Jouvin, Masson y Ferrier. Col. Fernández Rivero.

De entre los autores mencionados escogeremos a tres para que nos sirvan de ejemplo: La colección española de la casa Gaudin, de 1857, la de Ernest Lamy, de 1863 y la de Jean Andrieu, de 1867. El resto de autores tienen series más cortas o sus colecciones son aún bastantes desconocidas.

Estas tres seleccionadas tienen en común que son colecciones realizadas con vocación de generalidad, de ser un resumen de lo que era España en aquellos momentos, de intentar recoger lo más interesante, de ser un catálogo completo, con criterios uniformes. Se trata por otro lado de una colección dirigida a un público amplio, con criterios comerciales. Recordemos la enorme diferencia entre la difusión de las cartulinas estereoscópicas y las fotografías tamaño álbum. Por ello estas tres colecciones se conforman como el “Catálogo Español” de unos grandes editores que contaban en su haber con fotografía de muchos países. Este “Catálogo Español” en la Francia del Segundo Imperio, con Eugenia de Montijo como consorte del Emperador Napoleón, era una colección de cierta importancia, que se vendía mucho, como lo demuestra el hecho de que el periódico fotográfico más importante del momento, *La Lumiere*, propiedad de los hermanos Gaudin, reprodujo varias veces en sus páginas la relación completa de sus vistas españolas, unas 400, lo que no se produce con otros lugares de Europa ni de Oriente Medio.

Las vistas de estas colecciones están totalmente concentradas en ciudades y lugares históricos, escasísimos paisajes, el monumento arquitectónico como protagonista. Casi nunca se incluyen personas, si se exceptúan en algunas ocasiones al propio fotógrafo o sus operadores, lo que quizás no solo se deba a limitaciones técnicas. Las tres colecciones reúnen unas interesantes características comunes que nos sirven muy bien a los fines de este trabajo: conocer la aportación o la versión de la fotografía estereoscópica a la imagen de la España romántica, o si queremos a la imagen de la España de esos momentos.

Veamos en primer lugar las temáticas de las diferentes colecciones. La primera en el tiempo es la colección de Gaudin, compuesta por unas 400 vistas. Siguiendo la tendencia general apuntada anteriormente su temática se centra en los monumentos: edificios históricos, con sus fachadas, patios y claustros, lugares históricos (como la tumba del Cid), también otros elementos arquitectónicos y urbanos, como puentes, arcos, fuentes y jardines históricos. Algunas perspectivas generales (como por ejemplo en Toledo, Segovia, Sevilla, Barcelona y Córdoba). Pocas escenas de calles o plazas (como en Sevilla). No incluyen interiores, probablemente por problemas de iluminación. Nunca aparecen personas como no sea de forma muy accidental y sin protagonismo alguno. En general son composiciones muy estereoscópicas, trabajando mucho la composición de la escena para incluir elementos en varios planos diferentes, a veces incluso haciendo fotografías en hiperestéreo, pues los pares estereoscópicos no están realizados de forma simultánea.



Fachada del palacio de San Telmo en Sevilla y Hospital de Convalecencia en Barcelona (Gaudin, albúmina, 1857). Col. Fernández Rivero.

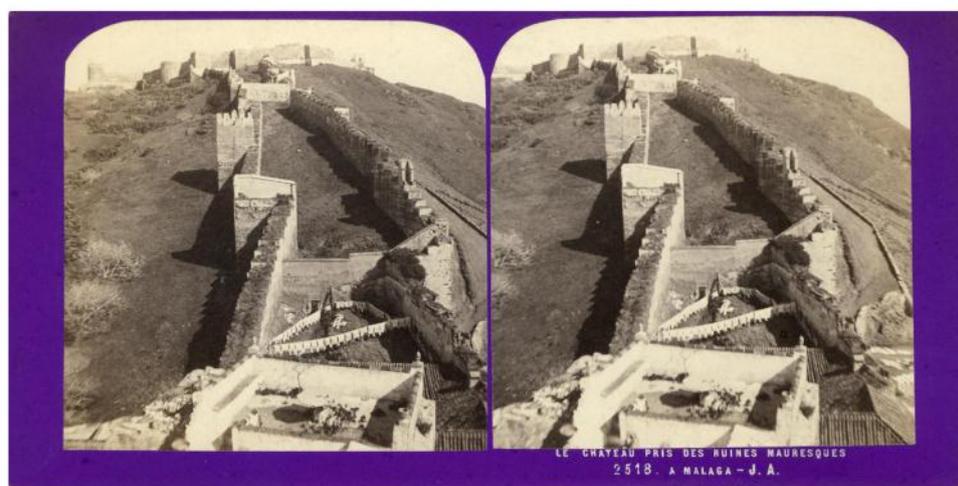
La colección de Lamy, menos extensa, de sólo 114 vistas, es muy curiosa porque incluye en muchas de sus tomas dos personajes que se repiten en las diferentes escenas. Por regla general un caballero de sombrero alto y bien ataviado y un subalterno o empleado, que evidentemente están relacionados con la fotografía ya que se repiten en las diferentes vistas. Es posible que se trate del propio Lamy y un ayudante que posaran mientras un operario realiza la toma, lo que no impide que el maestro haya preparado la composición y decidido otros aspectos técnicos. Alguna vez se incluye algún otro personaje que pudiera ser del lugar, pero con cierto protagonismo en la escena. Por lo demás se observa claramente cómo el paso de los pocos años transcurridos desde Gaudin tiene su efecto tanto por las mejores posibilidades técnicas como por las escenas más dinámicas y atrevidas. Además de los típicos monumentos y fuentes, ahora se incluyen más plazas y calles, es decir zonas urbanas genéricas, sin el protagonismo de un monumento concreto, como en Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada, Málaga y Valencia. A diferencia también de la colección Gaudin, aquí sí encontramos interiores de palacios, en general más perspectivas o panorámicas de ciudades, y ciertos detalles urbanos, como el ferrocarril en el puerto de Sevilla, que no recogía la colección anterior. Algún punto de vista muy llamativo y moderno, como el del caballero del sombrero en primerísimo plano asomado de espaldas a un balcón de la Alhambra, con gran fuerza tridimensional. Esta pose, de espaldas, se repite también en vistas del puerto de Barcelona y Málaga. Otra escena de corte moderno, con personajes de la calle, es la de la Fuente del Patio de los Naranjos, en Córdoba. Las mejoras técnicas, que han permitido las escenas de interiores, permiten también ahora escenas de barcos en el puerto, cuyo natural movimiento queda solucionado con la mayor rapidez de exposición. Hay escenas peculiares, que se salen de la tónica habitual, como la de los obreros del campo en los viñedos de Málaga, dos escenas prácticamente rurales en Málaga también, un peculiar barrio de casas en Alicante, o un árbol como protagonista en Valencia.



Balcón en la sala de Embajadores, Alhambra de Granada, y Fuente del Patio de los Naranjos, en Córdoba (E. Lamy, albúmina, 1863). Col. Fernández Rivero.

Por último la colección de Andrieu se compone de unas 300 vistas. La colección es por tanto bastante más extensa que la de Lamy, y la lista de ciudades visitadas difiere, sin embargo hay ciertas similitudes que inducen a pensar que para su realización se tuvo en cuenta la colección anterior. Para empezar también encontramos aquí el mismo juego de personajes que en Lamy, el caballero de sombrero y el subalterno, aunque en menos ocasiones, pero con escenas muy similares. En general observamos un cierto alejamiento de la cámara de los motivos, como queriendo abarcar más. En este sentido Lamy se configuraría como una transición entre Gaudin y Andrieu. La primera parece más interesada por el monumento concreto, sus detalles, lo que además favorece la visión estereoscópica, que disminuye con el alejamiento. En Andrieu se incrementan los panoramas, para lo que no duda en situar la cámara en lugares estratégicos para ello, como la Farola de Málaga, campanarios, los altos de las catedrales de Málaga y Sevilla, etc. Hay también más interiores, incluyendo varios palacios y el museo de pinturas de Madrid, pero no se incluyen vistas con personajes como no sean las ya mencionadas del caballero de sombrero.

Cada colección tiene sus méritos y características diferenciadas. Desde un punto de vista más estético la de Lamy sería la mejor, por su variedad, calidad de imagen y escenas insólitas para la época, involucrando a veces a diferentes personajes.



Catedral de Málaga y Castillo de las ruinas moras, Málaga (Andrieu, álbum, 1867). Col. Fernández Rivero.



Patio de los Mirtos en la Alhambra y Vista general del Arsenal de Cartagena (Andrieu, albúmina, 1867). Col. Fernández Rivero.

La de Gaudin tiene el atractivo del tiempo y el momento, fotográficamente hablando. Se trata de una importante colección de vistas de 1857, algunas de las cuales se encuadran entre las primeras conocidas de los lugares retratados. Y por último la de Andrieu representa el contrapunto a la de Gaudin diez años después. A los monumentos Andrieu añade las ciudades en su conjunto, sus calles, barrios, puertos...

Otro análisis fundamental es el puramente geográfico. ¿Qué ciudades representaban para los fotógrafos estereoscopistas la España romántica? La colección Gaudin, la más extensa, abarca catorce ciudades y lugares históricos (Aranjuez y Escorial), además del conjunto vasco que incluye vistas de San Sebastián y de otros cinco pueblos fronterizos más pequeños. La inclusión de los pueblos vascos se explica por su mayor cercanía y relaciones con Francia, que no existía en ningún otro punto del Pirineo. A partir de ahí, y sin que esto signifique un itinerario de campo realmente realizado en esta forma, el camino seguido parece bajar hacia

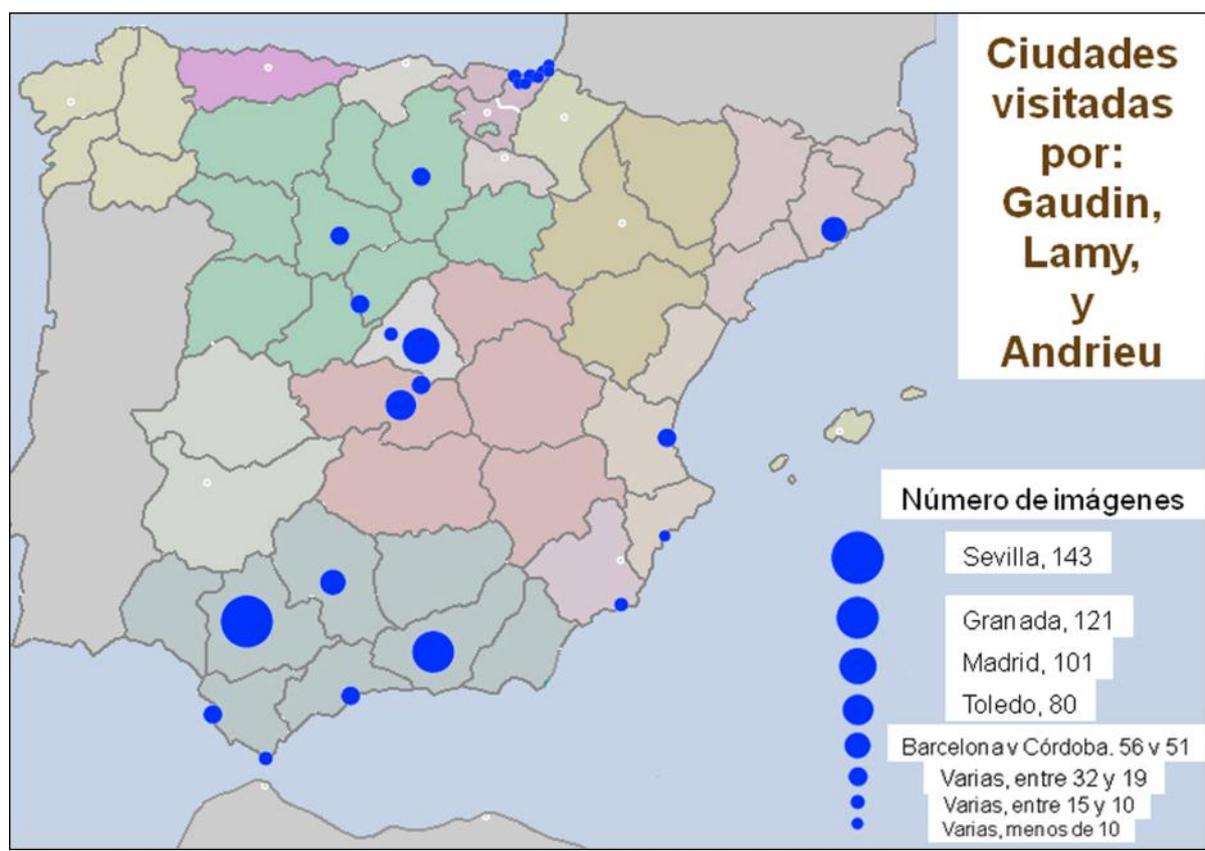
Madrid parando en los históricos lugares de Burgos, Valladolid, Segovia y Escorial. Desde Madrid continua hacia el sur deteniéndose en el sitio de Aranjuez y la imperial Toledo. El circuito andaluz bien pudo empezar por Córdoba, continuar a Sevilla, de ahí a Cádiz y desde allí, por mar, a Málaga, que es el puerto natural de Granada, la más imprescindible de las ciudades españolas. A partir de ahí sólo quedan las ciudades costeras de Valencia y Barcelona.

La colección de Lamy es la más espartana y por tanto así será también su relación de lugares visitados, que se limitan a Madrid, Aranjuez, Toledo, Córdoba, Sevilla, Málaga, Granada, Alicante, Valencia y Barcelona. La de Andrieu es más parecida a la de Gaudin, además de las ciudades vascas, no necesariamente las mismas que en Gaudin, repite sus mismos lugares, excepto que sustituye las interiores de Valladolid y Segovia, por las costeras de Cartagena, Alicante y Gibraltar. Esta última, bastante bien representada, iba buscando un público inglés, y las otras dos seguramente resultaron también más comerciales que las ciudades interiores.

Lo que queda claramente en evidencia estudiando las tres colecciones en conjunto son las ausencias. Nada de la cornisa cantábrica, ni Galicia, excepto el País Vasco. Nada de Aragón y Extremadura, y escasa presencia de Cataluña, Valencia, Murcia y la Mancha (sólo representada nominalmente por Toledo). Si se exceptúa la zona cercana a Madrid, también León y Castilla quedarán poco representadas. Por el lado contrario si tomamos exclusivamente los lugares comunes a las tres colecciones el conjunto queda de la siguiente forma: Madrid, Aranjuez, Toledo, Córdoba, Sevilla, Málaga, Granada, Valencia y Barcelona. Este es en resumen el conjunto que representa la esencia de España en los estereoscopistas franceses estudiados. Sería el mínimo indispensable, según ellos: la capital, el sitio real de Aranjuez (salvado quizás por su cercanía y a medio camino entre Madrid y Toledo), la imperial e histórica ciudad de Toledo, del todo imprescindible en la definición de lo que era la España romántica. Las tres ciudades más árabes y con más vestigios monumentales de Andalucía: Sevilla, Córdoba y Granada, y Málaga, salvado probablemente por su situación estratégica, como puerto de Granada, y quizás también por su empuje industrial y comercial en aquellos momentos. Estas ciudades andaluzas representaban en un porcentaje muy elevado la imagen romántica española. Para completar la colección se incluyen a las otras dos grandes ciudades españolas, con larga tradición e historia, como son Valencia y Barcelona.

Por último además de las ciudades y lugares visitados habría que analizar también el número de vistas dedicadas a cada una de ellas, en relación con el total de la colección. Hago no obstante un alto para advertir que como fácilmente puede deducirse es evidente que tanto los análisis temáticos como geográficos que estamos realizando, admiten una mayor profundización, pero escaparía a las dimensiones de esta charla. Por ello nos limitaremos en esta ocasión a resumir el resultado de tabular los números de vistas por ciudades y regiones de las tres colecciones en conjunto. Por ciudades la más representada es Sevilla, con 143 vistas, seguida de Granada con 121, sumando entre ambas un 32% del total. Este porcentaje se eleva al 45% si sumamos el resto de las ciudades andaluzas. Naturalmente es una cifra para reflexionar. Casi la mitad del catálogo es de Andalucía. El resto se reparte entre las tres mayo-

res ciudades españolas, Madrid, Barcelona y Valencia, Toledo y otros lugares de interés. Por otro lado tampoco deberíamos asombrarnos de que la imagen romántica española quede representada en gran parte por las ciudades andaluzas con mayores vestigios árabes, porque esto era lo que demandaba el público francés. En relación con las cifras de Sevilla y Granada cabría especificar que las vistas de Granada están muy centradas en la Alhambra, mientras que en Sevilla queda más diversificado: Alcázar, Casa de Pilatos, Catedral y Giralda y Palacio de los Montpensier. Por tanto podemos afirmar sin lugar a dudas que también para los estereoscopistas franceses la Alhambra se configura como el monumento más representativo de la imagen romántica española y uno de los lugares o monumentos del mundo más fotografiados durante el siglo XIX.



Mapa de España mostrando los lugares visitados por Gaudin, Lamy y Andrieu, con detalle del número de imágenes de cada ciudad visitada. Elaboración autor.

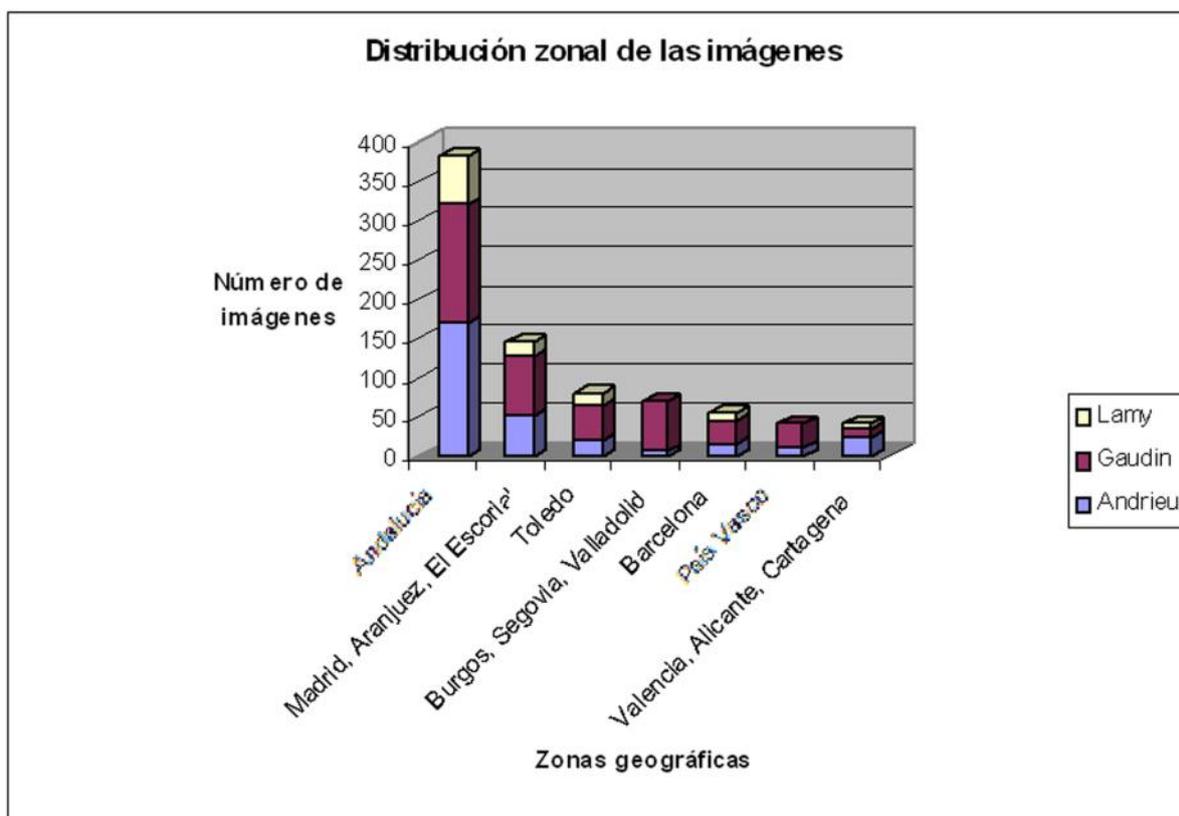


Gráfico mostrando la distribución regional de las vistas españolas tomadas por Gaudin, Lamy y Andrieu. Col. Fernández Rivero. Elaboración autor.

Bibliografía

- DARRAH, William C. *The World of Stereographs*. Nashville: Land Yatch Press, 1997.
- FERNANDEZ RIVERO, Juan Antonio. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar, 2004.
- GERNSHEIM, Helmut. *The Rise of Photography, 1850-1880*. Capítulo: *Stereoscopic Photography*. New York: Thames and Hudson, 1987.