

ALFRED GUESDON: LITOGRAFÍAS SOBRE GIBRALTAR.

Juan Carlos Pardo González / Lcdo. en Geografía e Historia y en Bellas Artes. Universidad de Sevilla.

ALFRED GUESDON: DATOS BIOGRÁFICOS, ESTUDIOS SOBRE EL TEMA.

A comienzos del pasado curso cayó en mis manos el último tomo de *Iconografía de Sevilla*⁽¹⁾. Entre las muchas ilustraciones que allí aparecían, había dos del mismo autor, un tal Alfred Guesdon, que llamaron poderosamente mi atención. Se trataba de dos vistas desde el aire de la ciudad de Sevilla a mediados del pasado siglo. Lo inédito del punto de vista, la precisión del trazado y la exactitud tanto del paisaje urbano como del paisaje físico de los alrededores de la ciudad hicieron que se me despertara un interés por el autor y por el subtítulo con que venían acompañadas las ilustraciones: *L'Espagne à vol d'oiseau*.

La dificultad de la investigación resultó mayor de lo que en principio parecía, ya que el autor ha pasado totalmente desapercibido tanto para los autores españoles como para los franceses.

Sólo Benezit⁽²⁾ nos da unas pocas referencias sobre su persona, que por otra parte son las únicas que he encontrado. Por él sabemos de su condición de pintor, litógrafo y arquitecto, nacido en Nantes en 1808. Estudió en esta ciudad y posteriormente arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París. Realizó, según este autor, numerosas vistas de Francia, España, Suiza e Italia, que fueron publicadas por sus editores Hauser y Delarue. Se conserva un retrato suyo en el Museo de Rochefort y vistas de ciudades en el de Nantes. Murió en ésta ciudad en 1876.

El escaso número de renglones que ocupa en este diccionario, y el que ni siquiera lo citen otros autores franceses como Courboin⁽³⁾ o Bailly-Herzberg⁽⁴⁾, denota la poca consideración que se le ha tenido en su país; tal vez el hecho de haber realizado su mejor obra sobre temas foráneos le ha restado interés para los estudiosos franceses. En España tampoco ha tenido mayor aprecio⁽⁵⁾. Su condición de francés quizás lo haya privado de una mayor atención por parte de los historiadores

españoles. No existe ningún estudio monográfico y su obra se ha estudiado siempre desde un punto de vista documental. De hecho son sus panorámicas las que nos dan una apreciación más exacta del estado del desarrollo urbano de las principales ciudades españolas a mediados del XIX. Esto ha hecho que hayan sido precisamente los estudiosos del tema urbanístico los que más han utilizado sus litografías sobre España. Como estos estudios habitualmente se han hecho sobre espacios urbanos concretos, ha faltado un análisis global de la serie. Tampoco ha habido un claro interés por hacer un análisis plástico de su obra, aunque su notoria vistosidad propiciará su utilización en las dos únicas publicaciones que recogen la serie de una forma más general (aunque no completa).

La primera data de 1983 y se trata de un libro editado por el servicio de Publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo titulado *Ingeniería en la época Romántica. Las Obras Públicas en España alrededor de 1860*. Para la realización del libro se hizo el primer rastreo de los escasos ejemplares existentes de las litografías de Guesdon. En aquel entonces la serie no estaba completa en ninguna colección, museo o institución, si bien la realización del rastreo fue interesante para plantear el estado de la cuestión. El libro adolece de dos fallos: por un lado la serie está incompleta y por otro la presentación del texto que hace el ingeniero y escritor Juan Benet deja entrever que no hizo un estudio muy serio sobre el tema.

De hecho tampoco se pretendía, ya que según parece la finalidad del libro era realizar un vistoso objeto de regalo para las navidades y esto sí se consiguió (el libro es muy bonito). Benet hizo lo que pudo con las ocho líneas del Benezit y con lo que dedujo de la contemplación de las litografías (algo parecido intento hacer yo si he de ser sincero).

El otro libro es el de Quirós Linares sobre *Las ciudades españolas a mediados del s.XIX*, del año 1991. Se trata de un libro de Geografía Urbana que recoge las mismas litografías que aparecen en el libro anterior. Las ilustraciones tienen aquí una finalidad documental, aunque de paso se logre dar una enorme vistosidad al libro.

OBRAS PREVIAS A LA REALIZACIÓN DE LA SERIE LITOGRÁFICA DE "L'ESPAGNE A VOL D'OISEAU".

La imposibilidad de realizar un desplazamiento a Francia me ha impedido recoger, «in situ», algún dato más de su vida o de su obra. Sin embargo en la Biblioteca Nacional de Madrid encontramos algunas obras previas a la realización de la serie litográfica que nos ocupa, donde se incluyen las tres vistas de Gibraltar.

Participa sólo como litógrafo, es decir, pasando a la piedra dibujos realizados por otros, en la realización de *España artística y monumental. Vistas y descripciones de los sitios y monumentos más notables de España*. La obra fue publicada en París entre 1842 y 1844, y tuvo como alma al pintor Jenaro Pérez Villaamil, que es el autor de la práctica totalidad de los originales, dibujos que, como buen romántico, no eran demasiado respetuosos con la realidad, y en los que según Carrete Parrondo⁽⁶⁾ pudo haber utilizado como modelo algunas fotografías o daguerrotipos. Los dibujos iban acompañados de un texto del escritor y político Patricio de la Escosura y la edición fue posible gracias a la aportación del capitalista Gaspar de Remisa.

Villaamil, muy cuidadoso con la edición, optó por París, en concreto por los talleres de Lemercier, pensando que en España no había ningún establecimiento litográfico que estuviera a su altura. El paso del dibujo a piedra fue realizado por los «mejores litógrafos de París» a decir de los autores de la obra, y aunque Guesdon no se repite con mucha asiduidad, sí aparece en un buen número de ellas. La obra se empieza en 1837 y comienza a publicarse en 1842, fechas en las que

Guesdon tiene alrededor de 30 años, es decir, ya finalizado su período formativo. El que se le encomendara esta tarea denota que debía tener cierta consideración en los círculos litográficos parisinos. En estas obras podemos constatar su destreza técnica, pero no podemos apreciar nada de su capacidad creativa.

Es difícil discernir qué es lo propio y qué de Villaamil (y qué de la realidad). Aunque suponemos que el trabajo del litógrafo -«pasante»- debía ser tanto más valorado cuanto más se limitara a transcribir el dibujo original. Aún así, debía haber variaciones, licencias que el «técnico» se podía tomar para hacer más verosímil la obra litográfica. En los elementos no arquitectónicos estas licencias debían ser mayores, y es aquí, en estos elementos en que se podía ser más libre (plantas, figuras, etc) donde a Guesdon se le nota mayor torpeza, la cual, sobre todo en la representación de figuras, no le abandonará a lo largo de su carrera. Esta escasa habilidad para el dibujo de figuras, quizás sea debida a su formación como arquitecto, que dejaba de lado estos aspectos, al contrario que pintores y escultores que tienen el cuerpo humano como tema casi exclusivo. En cambio muestra una gran destreza en los elementos arquitectónicos, y estos son precisamente los que, desde nuestro punto de vista, ofrecen mayor interés. Las láminas de la *España artística y monumental* litografiadas por Guesdon son las siguientes:

- **Puerta de la Capilla de Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo**, en donde Guesdon litografía un dibujo de Villaamil.
- **Sepulcros en el Monasterio de Oña**, en el que Guesdon, según la litografía, pasa un dibujo de Villaamil realizado a partir de un croquis del Sr. Carderera.
- **Puerta de los Leones en la Catedral de Toledo**, pasando también un dibujo de Villaamil.
- **Interior de la nave lateral de la Catedral de Sevilla**, pasando igualmente un dibujo de Villaamil.
- **Claustro de Santa Engracia en Zaragoza**, como en el caso de los sepulcros del Monasterio de Oña, Guesdon litografía un dibujo de Villaamil realizado a partir de un croquis del Sr. Carderera⁽⁷⁾.

En la Biblioteca Nacional de Madrid encontramos también otra serie de obras de Guesdon, que si bien no tienen a España como tema, sí son interesantes puesto que encontramos a nuestro autor haciendo labores más creativas. Se trata de sus láminas en *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Esta monumental obra estuvo inspirada por el Barón Taylor, que fue un personaje muy interesante vinculado a la edición de libros y litografías. Taylor viene como militar a España en 1823 con los «Cien Mil Hijos de San Luis» bajo el mando del Duque de Angulema. Poco después abandona la carrera militar y realiza un nuevo viaje a España, Portugal y Argelia, fruto del cual será su *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique* (1826-32), en el que participa también como ilustrador. Fue nombrado administrador del Teatro Francés y encargado de diferentes misiones artísticas en Madrid y Londres. Por su manifiesta competencia fue nombrado posteriormente inspector general de Bellas Artes.

Su obra más importante es sin duda la citada en primer lugar, una de las maravillas de la producción francesa del XIX. El monumental plan constaba de 30 volúmenes y llegó a ser proyecto de Estado, pero las dificultades económicas acabaron con la idea en el vigésimo volumen. La obra se estuvo publicando de 1820 a 1854 y contó con la colaboración literaria de Cailleux y Nodier. Para esta obra realizaron litografías, además de Taylor, la práctica totalidad de los autores importantes de la primera mitad del siglo: Gericault, Isabey, Ingres, Viollet-le-Duc, Bonington, etc. Y se estuvieron utilizando casi todos los establecimientos litográficos de la época; incluso algunas de las piedras se imprimieron en Londres⁽⁸⁾.

Entre todos estos autores hemos de situar a Guesdon. En el rastreo que hicimos del texto nos fijamos principalmente

Comunicaciones

en su región de origen, Bretaña, pensando que los autores locales serían tenidos en cuenta para realizar las láminas de su patria chica. Así, en el tomo I, dedicado a esta región, encontramos las siguientes litografías, en las que Guesdon actúa de diferente modo:

- **Tombeau de François II, Duc de Bretagne. Nantes**
- **Chateau de Josselin. Bretagne**

En el tomo II encontramos:

- **Eglise et Ossuaire de Candivisian**
- **Eglise de St. Théganer**
- **Sous les lances à Morlaix**
- **Cathédrale de Quimper Corentin**
- **Abbaye de Camballe**

No descartamos que existan otras en los restantes 18 tomos de la obra. Tampoco sabemos con exactitud la fecha de la realización de las litografías de Guesdon, a causa de lo dilatado en el tiempo del proyecto, aunque estos tomos se publicaron en 1845, por lo que lógicamente han de ser anteriores. Hemos de suponer que se realizaron o bien simultáneamente a las litografías de la *España artística y monumental* o más probablemente algo después, cuando Guesdon tendría treinta y pocos años.

Todas estas representaciones están imbuídas de un mismo espíritu, el que tienen además la totalidad de las ilustraciones de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, que debe ser uno de los pocos textos donde se recoge el término con que después se designó a todo un movimiento: el romántico. Claro está que el proyecto se dilató mucho en el tiempo y poco después de la publicación de estos libros sobre Bretaña vendría la ruptura de 1848 y con ella un cambio de mentalidad. Sin embargo estas obras aún están impregnadas de este espíritu romántico, pensadas para un libro de viaje que comenzó a editarse en 1826 en un momento de plena exaltación del sentimiento nacionalista que conllevaba una revalorización del folklore. A esto hay que unir una pasión por la historia y un gusto por el pasado, todo ello cristaliza precisamente en este tipo de obras y no es casual que en el repertorio de obras de viaje inspiradas por el Barón Taylor se recorra casi la práctica totalidad de Europa y otro tipo de destinos más «exóticos» como la zona de Oriente Medio⁽⁹⁾.

Esto hace que las obras se muevan entre dos aguas. Por un lado son herederas de un espíritu romántico que permite bastantes licencias para lograr efectos más expresivos e inquietantes. Es lógico pues encontrar un osario como tema o que la luz y las nubes sean en realidad los protagonistas de **L'abbaye de Camballe**. Y por otro lado existe cierto afán cientifista que exige que aquello tenga un valor documental y que el paisaje sea «reconocible».

Por todo ello no es de extrañar ese cierto «encorsetamiento» y ese carácter de postal que nos producen estas obras desde el primer momento que las contemplamos.

CRONOLOGÍA Y ANÁLISIS DE LAS LITOGRAFÍAS SOBRE GIBRALTAR.

A partir de la publicación del libro de la *Ingeniería en la época romántica* se ha venido dando como buena la fecha

de 1860 como la de publicación de las litografías. Yo no he encontrado ni en ese libro ni en ningún otro sitio documentación que así lo confirme. Pienso, pues, que esta afirmación se ha hecho a partir de algún documento que desconozco o de la contemplación de las litografías que expresan un momento concreto de la evolución de las ciudades, y a partir de la aparición o desaparición de un determinado monumento u obra pública ha sido posible fecharla; tampoco sé en que litografía en concreto se basa, aunque fijándome en las de Sevilla, ciudad cuya evolución urbanística más o menos conozco, podemos establecer una fecha similar, ya que por ejemplo aparece el puente de Isabel II (Puente de Triana) que se terminó en 1852. También aparece la Plaza Nueva, construida en 1854. Y todavía aparece la Puerta del Arenal derribada alrededor de la mitad de la década del 60. Así pues, la fecha sugerida quedaría dentro de este intervalo. Supongo que ocurrirá lo mismo en otras ciudades, sometidas a importantes transformaciones en estos momentos, y que esto ha sido la causa de esta datación.

La revolución que se produce en Francia en 1848, y que se extiende por toda Europa, marca además del final de un régimen, el final de un modo de ser. Todo ello va a ser producto de una nueva mentalidad cada vez menos individualista, que tiene como dios al progreso y que no duda en emplear métodos pragmáticos para alcanzarlo.

La revolución político-social no marcha sola. Conjuntamente se está dando una revolución científica y técnica que tiene innumerables frutos que van a transformar radicalmente la vida de los europeos del siglo XIX. Surge así el ferrocarril que en pocos años se extiende por toda Europa, el telégrafo, el teléfono y el sello de correos, con la consecuente revolución en el sistema de comunicaciones. Se realizan importantes descubrimientos en medicina, en física, en química, en biología, en óptica... Se revolucionan las técnicas de transporte, la técnica tipográfica, se descubre la fotografía, etc.

A cada descubrimiento científico se le encontraba rápidamente una aplicación concreta que pretendía hacer la vida más fácil. La nueva sociedad palpaba como se producía una reacción en cadena de los inventos que, fundados en observación y la organización de la realidad, transformaban a la misma y generaban a su vez nuevas perspectivas y nuevos retos. El hombre contemplaba el porvenir con optimismo, descubriendo y modelando una naturaleza y una vida de la que se sentía, al fin, vencedor. Así, del individualismo poblado de sueños que generó el romanticismo, se pasa a un positivismo que descubre incluso las contradicciones sobre las consecuencias sociales que producía.

Estos planteamientos científicos, realistas, evidentemente trascienden también al arte y en concreto generan una nueva forma de contemplar el paisaje. Así, mientras el romanticismo mostraba los aspectos más líricos y apasionados de la naturaleza, ahora existe un culto a la objetividad a la que no es ajena el reciente descubrimiento de la fotografía. Es una época en que se ponen de moda todo tipo de artilugios ópticos, desde «microscopios solares» por el «*que se veía una pulga de un tamaño setenta millones de veces mayor que el natural*»⁽¹¹⁾ a todo tipo de ingenios que mostraban vistas panorámicas o topográficas, producto todo ello de ese ansia de conocimiento.

Esta moda no pasó desapercibida a los artistas plásticos que participaron y se sintieron atraídos por ella. Así, otra vez Cambrónero, refiriéndose a la Galería topográfica del Paseo de Recoletos, recogía esta noticia aparecida en un periódico de 1849 en la que se nos habla de la participación de Villaamil en el ingenio⁽¹²⁾. En un principio el ansia de conocimiento hacía que estos lugares nos mostrasen paisajes distantes y exóticos a la que no es ajena la mentalidad romántica. Pero poco a poco comienza, por este deseo de saber exhaustivo, un interés por temas locales.

En este estado de cosas habría que encuadrar las litografías que estudiamos a continuación. Son panoramas de ciudades absolutamente verídicos, como expresa Benet: «*Aquí no hay ninguna fantasía, ninguna exageración; el énfasis*

romántico, todavía en boga en su tiempo -tanto en la letra como en la imagen- es arrinconado para dejar paso a una exactitud de naturalista»⁽¹²⁾. Tan de esta forma es así que hace incluso que nos planteemos la hipótesis de la utilización de la fotografía.

La serie litográfica que he estudiado es la existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Según cita Juan Benet en la introducción al libro de la *Ingeniería en la época Romántica*, la serie no estaba recogida en su totalidad en Biblioteca alguna de Europa o América⁽¹³⁾. De hecho para publicar este libro en 1983 hubo que hacer un rastreo en un buen número de colecciones. Pero en la actualidad -desde 1985- la serie está completa. Su estado de conservación es bueno. En la Biblioteca aparecen como hojas sueltas, pero hay huellas de cosido en la parte superior de cada stampa y los otros márgenes están guillotizados y con una aplicación dorada en el canto que es habitual en los libros de «lujo», lo que nos hace sospechar que estuvieron formando un libro o un álbum único. El estar las hojas sueltas y no disponer de ningún documento de introducción a las litografías hace que se nos queden muchas incógnitas sin resolver. La primera es la de la fecha ya debatida anteriormente.

La segunda es quien financia esta obra. Por lo que hemos estudiado anteriormente, intuimos que Guesdon no era demasiado considerado en su país. Lo encontramos trabajando haciendo funciones de técnico y no creemos que estuviera excesivamente bien pagado. Claro que no sabemos nada de su condición social ni si tenía recursos o no. Pero en cualquier caso no entendemos muy bien como aparece por España haciendo un trabajo de esta envergadura, que evidentemente necesitaba de mucho tiempo previo, tiempo que supondría una considerable lista de gastos, antes de que la obra estuviese terminada. Todo esto hace que nos planteemos el tema del interés estratégico y militar que tenía la serie, a pesar de que su presentación era evidentemente artística.

En el aspecto mas específicamente técnico, Guesdon en sus litografías tiene una marcada preferencia por el uso del lápiz. Uso que cualquiera que haya practicado esta técnica no puede dejar de reconocer y que se pone aún más de manifiesto en la serie de *L'Espagne à vol d'oiseau*.

Para fabricar los lápices se dejaba secar la tinta cortándose posteriormente en pequeñas barritas. Según su magnitud se utilizaba a modo de tiza o de lápiz. Los lápices (estas barritas podían ser introducidas en la cavidad de madera al igual que los de mina de grafito) tenían que ser continuamente afilados ya que por su composición grasa y por el tipo de superficie (piedra porosa) se despuntaban con rapidez. Su blandura hacía que fuese igualmente rápido afilarlos, utilizándose habitualmente papel de lija.

En los fondos de los paisajes de Guesdon es donde mejor se aprecia este virtuosismo en el uso de los materiales. El lápiz se apoya en el dibujo de forma casi imperceptible, sus trazos son delicadísimos y finísimos y sin embargo seguros, representando un paisaje con una geografía y unas arquitecturas reales.

En su procedimiento de trabajo debía ser importante el papel autográfico, precisamente por su pretensión de representar un paisaje real, el cual, si hubiera sido transferido a la piedra tal como se ve en la estampación, habría quedado lógicamente invertido. Este tipo de papel se preparaba con una delgada película compuesta de goma adragante, cola de carpintero cocida, gutagamba, creta francesa, yeso apagado y seco y almidón⁽¹⁴⁾. Este papel se colocaba por la parte de la emulsión en contacto con la piedra y se pasaba por la prensa, así se conseguía aplanarlo y transferirle una textura similar a la de la piedra. Con este papel se podía trabajar «in situ» y representar los paisajes tal y como se veían. Una vez realizado el dibujo se dejaba secar y se colocaba boca abajo en contacto con la piedra, luego se pasaba por la cuchilla de la prensa de forma que no hubiese separación. Posteriormente se mojaba el reverso con una solución de aguafuerte y agua y se esperaba

a que el dibujo se transfiriera a la piedra del mismo modo que una calcomanía. A continuación se retiraba el papel y se dejaba secar el dibujo. Después de esto se podían retocar o reforzar las zonas que interesaran (colocando el dibujo original invertido y reflejándolo en un espejo y representando lo que se ve en él). El resto del proceso era igual al del resto de las litografías.

En pleno auge de la litografía, a mediados del XIX, se llegó a una división del trabajo en su proceso de producción. Enfocadas sobre todo a la elaboración de reproducciones de dibujos y pinturas famosas, retratos y, como en el caso que nos ocupa, colecciones de vistas de ciudades y paisajes, esta producción seriada democratizó el consumo del arte haciéndolo accesible a nuevas capas sociales. La burguesía, además de las clases tradicionalmente pudientes, acaparó la producción de este tipo de estampas.

Esta demanda fue la que produjo la distribución del trabajo, distribución que tenía precedentes en las técnicas de estampación tradicionales. Por un lado intervenía el «artista», el que realizaba el dibujo «d'après nature»; era el que viajaba y su nombre suele aparecer en los márgenes de la litografía, debajo y a la izquierda. A continuación intervenía el litógrafo, que era el «técnico» que transfería el dibujo a la piedra, muchas veces incorporando detalles de su propia cosecha con intención de resaltar algunos aspectos del dibujo. En algunos talleres litográficos había especialistas en la representación de figuras, caballos o cielos, con lo que la obra pasaba por muchas manos. Su nombre, con la abreviatura *Lit.*, también suele aparecer en los muy documentados márgenes de las litografías. Por último estaba el estampador que evidentemente debía ser un operario y no aparece con nombre propio, pero si aparece el nombre del establecimiento litográfico.

En el caso de Guesdon nos encontramos, como hemos visto, muchas obras en las que aparece sólo como litógrafo traspasando a piedra dibujos de otros autores. Son obras anteriores a la serie de *L'Espagne à vol d'oiseau*. Debía ser un habitual de los talleres litográficos para que se le encomendaran estas tareas, y sobre todo conocedor de los secretos de taller. En las litografías de la serie que nos ocupa está cumpliendo las dos funciones, de dibujante y de litógrafo, de ahí la unidad de criterio que se aprecia en la contemplación de la obra.

Un tema de interés sería el plantear si en la primera fase del proceso intervenía o no la fotografía. Desde luego a lo largo del siglo va a existir una clara vinculación entre fotógrafos y litógrafos. Es una influencia que tiene las dos direcciones y que empieza en el propio Daguerre que aparece como litógrafo en los *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*⁽¹⁵⁾, en el que realiza una vista de la abadía de Jumièges. No sabemos cuando es el momento exacto en que comienzan a copiarse fotografías y daguerrotipos, pero pronto, a mediados de siglo, empieza a reconocerse, titulándolas como «grabado al daguerrotipo», «de una fotografía», etc. Intuimos que el afán de originalidad, existente aún hoy en día entre los pintores, impediría a muchos reconocer el origen de algunas litografías. El momento en que se realiza la serie de *L'Espagne à vol d'oiseau*, década de los 50, y lo insólito del punto de vista, desde el aire la mayoría de las veces, hace que este tema se plantee con enorme interés.

Como última cuestión técnica no podemos dejar de mencionar el tema del color. De hecho las litografías de la serie que vamos a estudiar, la existente en la Biblioteca Nacional, así como la mayoría de las litografías existentes de *L'Espagne à vol d'oiseau*, se encuentran coloreadas -«iluminadas»- según el gusto de la época. Es decir, una vez terminado el proceso litográfico una nueva mano, o la misma (de esto si que no tenemos documentación, ni que aparezca en la litografía ni fuera de ella), se disponía a colorearla con acuarela. Existían auténticos especialistas en este tratamiento final que incluso se desplazaban a otros países contratados para esta labor. En cualquier caso el coloreado era algo que había que tener en cuenta antes de realizar el dibujo en la piedra litográfica; no se podían utilizar negros intensos ya que esto impedía que las aguadas

le añadieran a estas sombras cualquier matiz. Es más que probable que Guesdon las hubiera concebido para ser iluminadas. En general se aprecian pocas sombras saturadas de lápiz litográfico y las pocas que he podido ver sin colorear (las dos sobre Cádiz procedentes de una edición publicada por la Caja de Ahorros de Cádiz) están muy poco contrastadas, con ese desvaimiento propio de lo que está pensado para ser coloreado posteriormente.

En la serie consultada esta fase del coloreado está realizada con extremada delicadeza, acorde totalmente con el uso que previamente Guesdon había realizado del lápiz litográfico. En los planos más distantes se utiliza la acuarela de forma muy transparente aplicando tonos más opacos en los primeros términos. Este proceso daba variabilidad a la obra seriada y lograba, de hecho, captar el interés de los posibles clientes. Algunas veces, y también encontramos muestras de ello en las litografías estudiadas, se reforzaban las luces de los primeros planos con guache blanco. Esto, con el paso del tiempo, ha resultado contraproducente pues al tener una masa volumétrica ha sido víctima del polvo y la suciedad, que ha hecho que lo que tenía que haber sido un destello luminoso se convierta ahora en una mancha oscura.

Otra adición posterior que se realizaba en la época, y que también aparece en la serie de Guesdon, es la utilización de algún tipo de barniz brillante en las sombras oscuras de los primeros términos. El producto no contenía aceite (no aparece ninguna mancha en el papel), probablemente se tratase tan sólo de la aparición de goma arábica disuelta en agua puede que con algún pigmento para oscurecer la disolución. En algunas litografías de la serie la masa debía resultar bastante pegajosa ya que han quedado adheridas en ella restos de papel de las hojas que estuvieron encima.

Las litografías están estampadas sobre un papel de gramaje denso, sin satinar, ligeramente crudo y que después de ser cortado, tienen un formato aproximado de 522x355 mm, existiendo pequeñas diferencias entre los papeles, lo que indicaría su procedencia de varios álbumes diferentes. El formato de la mancha gráfica tiene dimensiones aproximadas de una litografía a otra (unos 440x280 mm), aunque lógicamente no iguales, ya que al utilizar piedras ya cortadas que ya tenían un determinado formato debía ser más difícil alcanzar una regularidad absoluta. Toda la serie está impresa en el establecimiento de François Delarue, sito, según consta en las litografías, en la calle J. J. Rousseau, 18 de París. No tenemos noticias de este impresor litográfico, pero según Carrete Parrondo⁽¹⁶⁾ era una multinacional de la stampa, que colaboraba con talleres litográficos de muchas de las ciudades representadas. Esta información de los establecimientos sucursales ha desaparecido en alguna de las litografías o aparece la información cortada por la mitad, debido a la sección de la guillotina, puesto que venía dispuesta en el margen inferior derecha de los papeles.

La presentación de las litografías va a ser casi siempre del mismo modo, en la parte de arriba y en el centro del papel el nombre de la serie: *L'Espagne à vol d'oiseau*. Debajo aparece el paisaje representado siempre en sentido horizontal. Guesdon firma siempre dentro del dibujo, pero mostrando tanto respeto por él que a veces descubrir la firma es como jugar al escondite, porque está totalmente camuflada en la representación. Normalmente junto a la mancha gráfica en el margen inferior izquierda aparece, ya perfectamente legible, el dato de la autoría: *Dessiné d'après nature et lith par A. Guesdon*. Al mismo nivel y en el margen inferior derecha aparece habitualmente el establecimiento litográfico: *Imp. Fois Delarue. Paris*. Debajo de estos dos datos aparece el número de orden de la litografía dentro de la serie, y a ambos lados, el título de la escena representada, a la izquierda en Francés y a la derecha en Español. Debajo en los márgenes inferiores del papel aparece, como antes dijimos, la información, otra vez, del taller litográfico aunque con la información más pormenorizada, a la izquierda: *Paris (Mon Aumont) FRANÇOIS DELARUE, rue J. J. Rousseau 18*. A la derecha aparece el establecimiento litográfico existente en la ciudad representada y la calle en que se encontraba.

En la presentación que voy a hacer de cada una de las láminas voy a transferir los datos que aparecen en el original tratando de realizar una pequeña ficha técnica de cada litografía.

Lo primero que llama la atención es la incorporación de Gibraltar en una serie sobre España y además con el mayor número de vistas (aunque aparezca un paisaje más físico que urbano). No sabemos si ello es debido al impacto causado por la espectacularidad del paisaje, si manifiesta de esta forma una actitud reivindicativa, o más probablemente nos muestra la importancia estratégica de la zona.

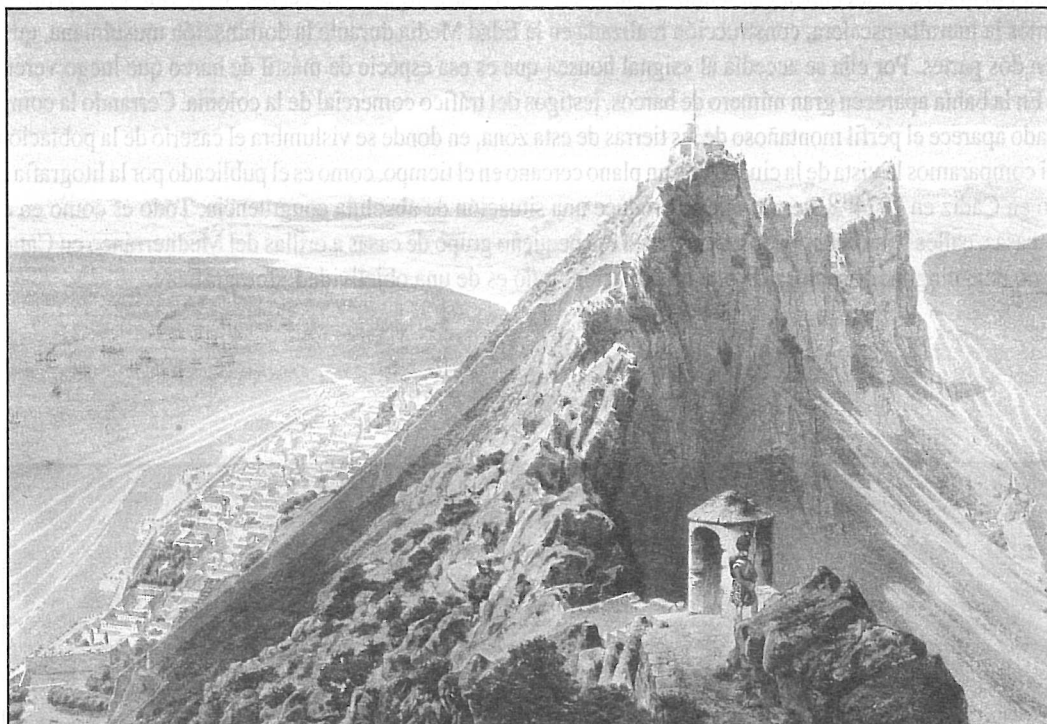


Figura 1.- Gibraltar: la ciudad y la Roca vistas desde las cimas.

Las litografías que tienen a nuestra comarca como tema son las n° 8,9 y 10.

[Formato de la mancha gráfica: 440x282 mm.]

Imp. Fcois. Delarue. París.

GIBRALTAR, LA VILLE ET LE ROCHER VUS DES CRÊTES

Aunque está medio cortado se vislumbra que en el centro del papel, abajo, pone:

Dessiné d'après nature et lith par A. GUESDON. [Formato del papel: 522x355 mm.]

Como vemos en esta litografía en la estructura de los datos, se sitúa al impresor en el centro, debajo de la mancha gráfica y poniéndose el autor en la parte de abajo del papel, también en el centro. En ésta vista Guesdon elige, por segunda vez dentro de la totalidad de la serie, un sitio sobre la tierra contrariamente a la norma general de la serie, que como su nombre indica están hechas a «vuelo de pájaro», lo mismo que ocurrirá con las otras dos vistas. Su punto de vista se encuentra en

las últimas estribaciones sobre las cimas de Gibraltar en el sur de la Roca (en concreto la cumbre más alta llamada Torre de O'Hara), ofreciéndonos una perspectiva hacia el Norte, visión muy original y llamativa que muestra lo encrespado del peñasco y su situación peninsular. En primer término aparece el recurso de la garita con el soldado vigilante que utiliza en otras ocasiones, como en la vista de Málaga desde Gibralfaro y que nos indica que estos lugares de vistas espectaculares tenían su importancia para la defensa del territorio por lo que solían tener un uso militar. En este primer plano hay un auténtico abuso del barniz brillante que se aplicaba al final de la iluminación, tanto, que se han adherido restos de papel de las láminas colocadas encima. En la base de la montaña y protegida de los fuertes vientos de levante se dispone la ciudad, perfectamente amurallada y dispuesta paralelamente al sentido de la Roca, con forma alargada y dirección Norte-Sur. En el primer término encontramos la muralla-escalera, construcción realizada en la Edad Media durante la dominación musulmana, que dividía la Roca en dos partes. Por ella se accedía al «signal house» que es esa especie de mástil de barco que luego veremos más de cerca. En la bahía aparecen gran número de barcos, testigos del tráfico comercial de la colonia. Cerrando la composición por este lado aparece el perfil montañoso de las tierras de esta zona, en donde se vislumbra el caserío de la población de San Roque. Si comparamos la vista de la ciudad con un plano cercano en el tiempo, como es el publicado por la litografía alemana publicado en Cádiz en 1874⁽¹⁷⁾, vemos que se produce una situación de absoluta congruencia. Todo es como en el plano: murallas, casas, calles y jardines. Todo exacto hasta ese pequeño grupo de casas a orillas del Mediterráneo en Catalan Bay. Guesdon no deja ninguna participación a la imaginación; todo es de una objetividad «fotográfica».

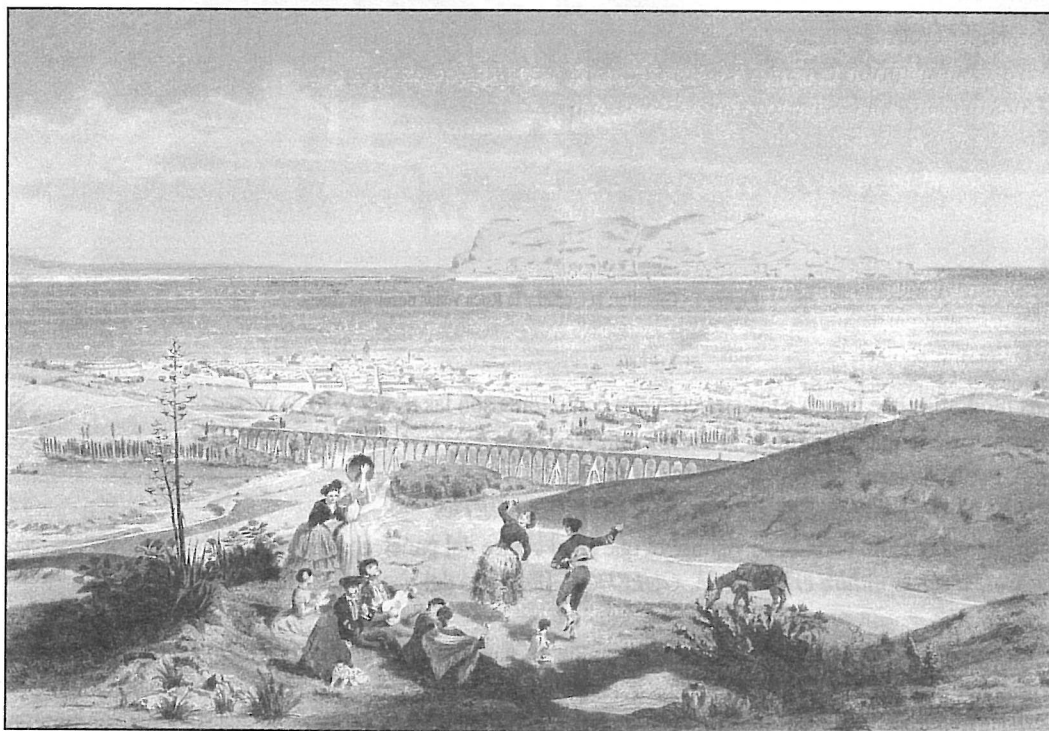


Figura 2.- Gibraltar: Vista tomada desde el acueducto de Algeciras.

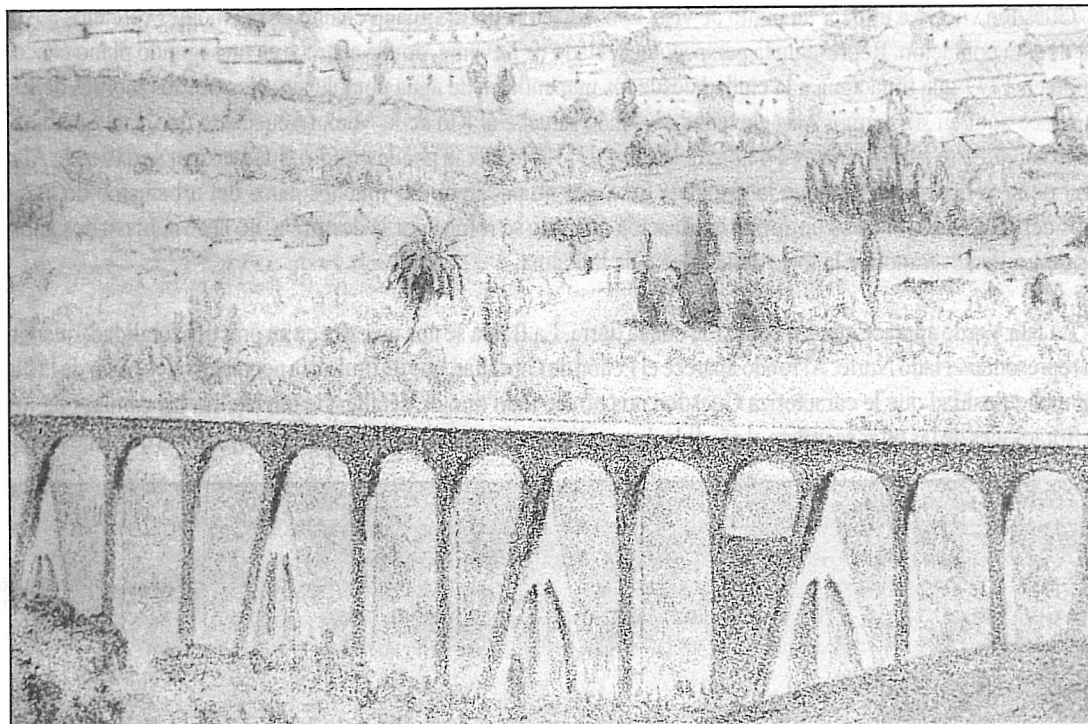


Figura 3.- Detalle de la litografía anterior.

L'ESPAGNE À VOL D'OISEAU.

Gibraltar vue générale prise au-dessus de l'aqueduc d'Algesiras.

Paris (Mon Aumont) FRANÇOIS DELARUE. Rue J.J. Rousseau, 18.

Gibraltar: Gabriel Bacarisas.

Formato del papel: 522x536 mm.

Aquí Guesdon vuelve a presentar los datos normalmente, aunque no pone el repetido «del natural» que habitualmente escribe en el lugar donde señala su autoría. Nos da el dato de la sucursal litográfica en Gibraltar: Gabriel Bacarisas, ascendente probable del pintor Gustavo Bacarisas nacido en Gibraltar en 1873.

Es de las copias peor conservadas de las existentes en la Biblioteca Nacional, aunque su estado no sea preocupante.

En el primer plano, luminoso y brillante por el uso del color y el barniz que da el resalte a la escena Guesdon, nos muestra una escena de tinte costumbrista, no habitual en el espíritu global de la serie. Pero la monotonía del primer plano le debió llevar a situar esta fiesta flamenca en medio del monte a unos cuantos kilómetros de Algeciras, sitio no muy habitual para este tipo de acontecimientos. Las poses de los participantes nos resultan familiares y no nos extrañaría nada que, puestos a rastrear, apareciesen «semejanzas» en la iconografía de motivos que los viajeros románticos realizaron alguna década antes.

Comunicaciones

Guesdon vuelve a utilizar un punto de vista apoyado en la tierra situado en uno de los montes cercanos a Algeciras al Oeste de esta población. Representa la perspectiva del lado de Levante, donde aparece en un segundo plano el acueducto construido en 1777 que traía agua a la ciudad desde los manantiales de agua potable situados por los montes de El Cobre y que aparece aquí en sus tramos más elevados en donde salvaba al Río de la Miel. (Acueducto que, mal que bien, sigue existiendo aunque los documentistas del libro del M.O.P.U (18) lo dieran por destruido). Junto al mar se extiende Algeciras, tema real de la composición, aunque la distancia hace que no podamos dar muchos datos del urbanismo de la ciudad a mediados del XIX, salvo el de su uniforme edificación que sólo se rompe por la destruida, no hace demasiados años, plaza de toros de La Perseverancia y la torre de la Iglesia de la Palma.

La Isla Verde aparece aún sin conexión con la tierra. La Bahía se nos muestra en su práctica totalidad, quedando tan sólo sin representar el lado Norte. Al fondo aparece el Peñón de Gibraltar, que da título a la perspectiva. A pesar de la distancia y con la meticulosidad que le caracteriza Guesdon nos ofrece todo tipo de detalles de interés. En las camisas de los niños y en las floraciones de las pitas se utiliza el añadido de guache blanco con las consecuencias perniciosas que antes señalamos.

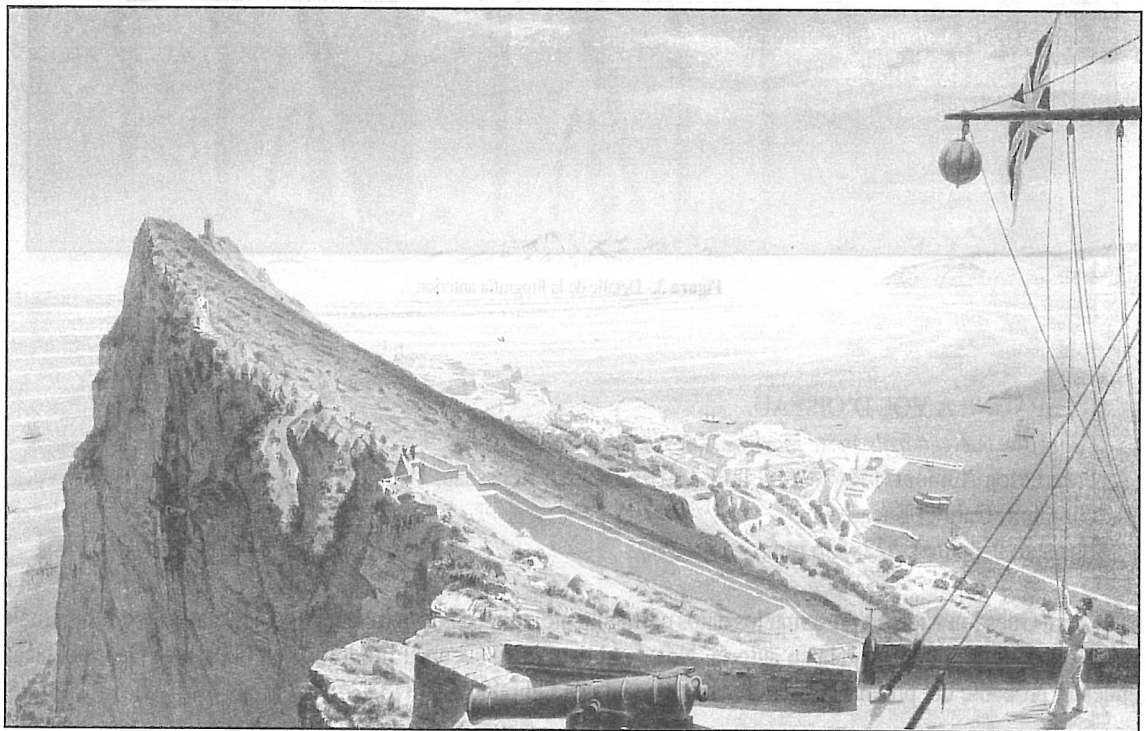


Figura 4.- Estrecho de Gibraltar: Punta Europa, Ceuta y Tánger, vistas desde *Signal House* en Gibraltar.

Formato de la mancha gráfica: 442 x 283 mm.

Dess. d'après nature et lith. par A.GUESDON.

Imp. F^{cois} Delarue. Paris.

Détroit de Gibraltar: Pointe d'Europe, Ceuta & Tanger vue de Signal House de Gibraltar

Formato del papel: 522 x 355 mm.

No aparece ninguna información en la parte de abajo del papel, desaparecida probablemente el cortarla para igualar las hojas del álbum.

Como en otras ocasiones (las vistas de Madrid, Sevilla o Valencia) Guesdon realiza aquí una vista justamente al revés que la otra realizada en Gibraltar (la nº 8) de modo que las dos se complementarían y obtenemos una visión completa de la colonia. Se vuelve a situar ahora en un punto de vista localizable sobre la Roca (la inmejorable perspectiva hacía innecesaria una visión desde el aire). Este punto es en concreto la estación de señales. Situada aproximadamente en el centro de la línea de cumbres, ofrecía una magnífica perspectiva del Estrecho y de la Bahía (esto ha hecho que en la actualidad aproximadamente en este lugar se haya situado un mirador al que se accede por medio de un teleférico).

Desde este lugar Guesdon dirige su mirada al sur, apareciendo en primer término, como otras veces, el personaje que se encarga de ambientar la situación. Es en las sombras de estos primeros planos y en las de la parte escarpada del Peñón donde se acumula el uso del barniz final. Algo más distante sitúa la escalera-muralla árabe por la que se accedía a esta posición, apareciendo después la parte de Gibraltar que no había representado en la perspectiva octava. Esta zona estaría fuera de la muralla y tenía fundamentalmente un uso militar e industrial, situándose en ella los almacenes y los diques de los astilleros. Más al fondo aparece débilmente el faro de Punta Europa marcando el fin de la Península. Al otro lado del mar, a la derecha de la representación, aparece Punta Carnero que junto con Gibraltar forman la embocadura de la Bahía. Más al fondo, en el centro de la imagen, se vislumbra la silueta del Djebel-el-Muza ya en el continente africano. Si agudizamos la vista descubriremos más a la izquierda el istmo donde se sitúa Ceuta y la pequeña elevación del Monte Hacho. Más dificultosa resulta la tarea de encontrar Tánger que efectivamente se puede ver desde esa posición pero se encuentra a unos 60 Km. en línea recta.

EL PROBLEMA DEL PUNTO DE VISTA DE LA SERIE.

Aunque en las litografías de Gibraltar no existe ningún problema al señalar la localización de los puntos de vista que elige Guesdon, en la globalidad de la serie es uno de los temas que tienen más interés. De las 24 litografías que componen la serie sólo 7 (Málaga, las tres realizadas sobre Gibraltar, la 2ª de Granada, Toledo y Segovia) están realizadas desde un punto de vista situado en contacto con la tierra. Son lugares en que la orografía del terreno permitía magníficas perspectivas. Las restantes, la mayoría de las obras de la serie son vistas desde el aire, a veces, desde una posición altísima, como comprobamos viendo la distancia existente entre la línea de horizonte y los puntos más elevados de edificios cuya altura conocemos; esto hace que este capítulo se nos plantee con enorme interés.

Como nos recuerda Benet para realizar estos panoramas no resulta necesaria la ascensión en globo. Un experto -y Guesdon lo era- con un plano fidedigno y «con unos datos de campo y un conocimiento de las reglas de la perspectiva, puede llevar a cabo un levantamiento cualquiera que sea el punto de vista elegido»⁽¹⁹⁾. Este razonamiento parece posicionar a Benet entre los que piensan que este fue el método de trabajo (aunque no llegara a descartar posibles ascensiones en globo).

Yo, sin embargo, he rechazado que siguiera este método casi desde la contemplación de la primera litografía. Personalmente he tenido que realizar esta tarea, la de levantar perspectivas a partir de planos que estaban en Sistema Diédrico (es decir, que nos mostraban su planta y sus alzados) y si bien la tarea es llevadera para un edificio o un grupo de edificios, creo que es impensable para realizar el panorama de toda una ciudad. Y todavía rechazo más la idea cuando pienso en la fiabilidad de todos los datos que nos dan las vistas de Guesdon. En el supuesto anterior, el encontrar un plano fidedigno de

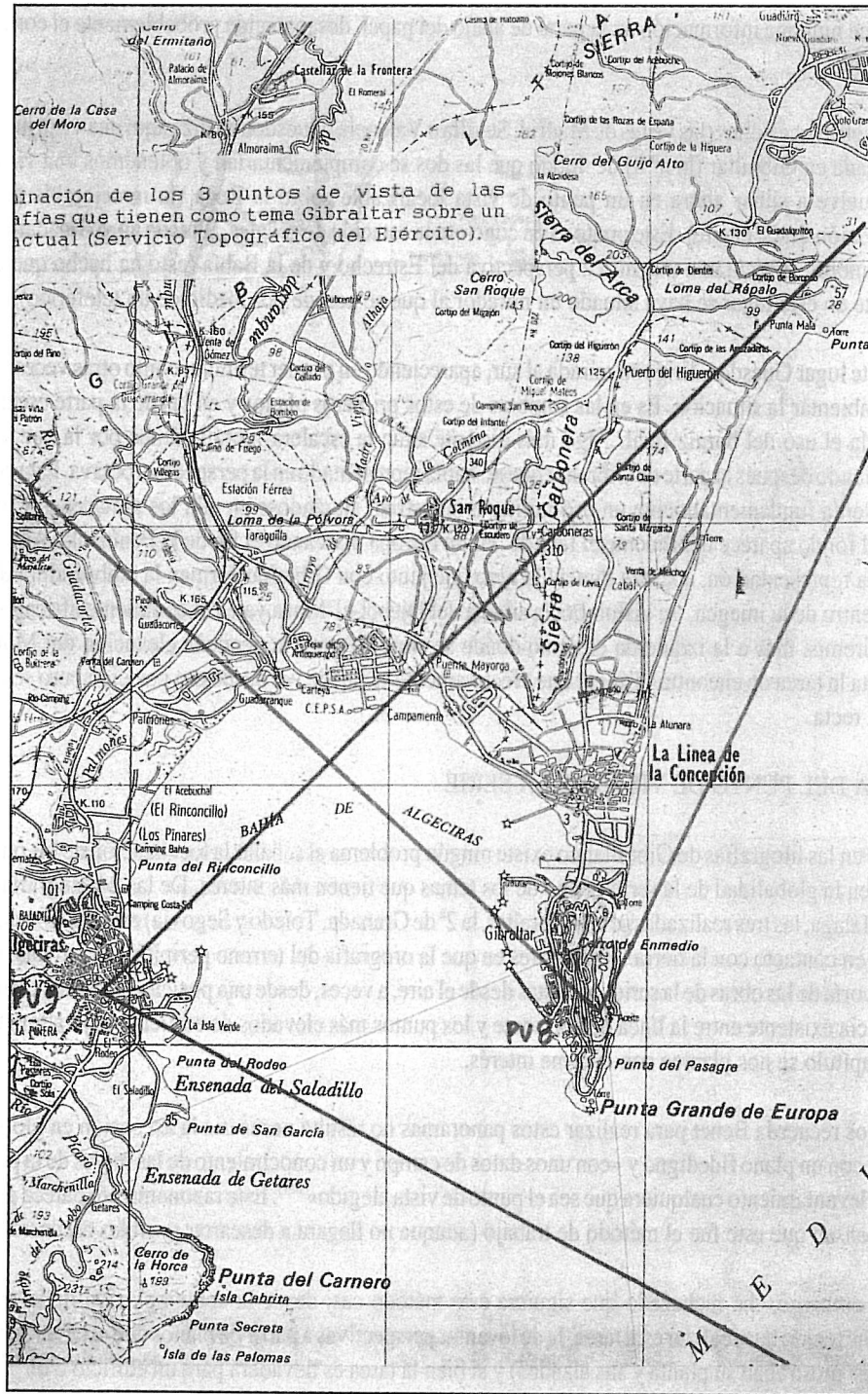


Figura 5.- Determinación de los tres puntos de vista de las litografías que tienen como tema Gibraltar, sobre un plano actual del Servicio Topográfico del Ejército.

las ciudades y de los alrededores pudo ser relativamente fácil (recordemos que en estos años se publica el Atlas de España de Coello). Pero Guesdon tendría que haber recogido datos de miles y miles de alzados de construcciones de todo tipo, lo que supondría un volumen de trabajo descomunal. Por otra parte, una vez recogidos todos los datos la realización entrañaría dificultades de todo tipo, empezando por el espacio físico, ya que para que salieran con el tamaño que tienen las litografías necesitaríamos las plantas de las ciudades a una escala considerable, lo que supondría una gran superficie de papel donde consignar estos datos. Guesdon representa también los alrededores, a veces los horizontes son muy distantes y él los representa con igual fidelidad, lo que significa que estas supuestas plantas tendrían que ser aún de mayor tamaño.

Por otro lado la disposición poco ortogonal de nuestras ciudades supone que la línea de horizonte tendría miles de puntos de fuga, lo que enrevesaría totalmente el dibujo. En resumen el trazado sería complejísimo y supondría la utilización de muchísimo tiempo en la realización de una sola vista, por supuesto más del que suponemos que estuvo en España por mucho que ante la falta de datos queramos ampliar estos años.

La hipótesis de la realización desde un globo no es gratuita. En estos años se realizan gran número de ascensiones aerostáticas como comprobamos al leer a los cronistas de la época (Cambroner por ejemplo registra varias realizadas en Madrid durante la década de los 50). Evidentemente su realización tiene un carácter espectacular y se anuncia como atracción circense. Sabemos también que en estos años se exploran campos de utilización más serios. Los globos cautivos eran inmejorables puntos de observación y para ello fueron utilizados militarmente en la Guerra Franco-Prusiana.

Esto, y la contemplación de sus panoramas, hace que nos planteemos esta posibilidad con fuerza. Queda entonces otro problema; el detallismo y minuciosidad de las vistas de Guesdon supondrían aunque sólo tomase apuntes, un tiempo considerable y con tantas referencias es posible que más de un día. El globo a pesar de estar anclado podía ser movido por el viento, lo que ocasionaría que variaran algo los puntos de vista.

Esto hace que nos planteemos la utilización de la Fotografía. La realización de fotos desde un globo no debía ser habitual ni resultar nada fácil. Tengamos en cuenta que los aparatos fotográficos eran muy pesados y las exposiciones muy largas. Pero esta dificultad no implica que no se hicieran. De hecho, hay documentación sobre fotografías aéreas tomadas por el gran fotógrafo francés Nadar en 1858, quien, por cierto, propuso la utilización de éstas para realizar levantamientos topográficos. Si se hubiera utilizado este medio para la realización de la serie que nos ocupa, estaríamos hablando de una actividad completamente innovadora, puede que incluso anterior a las fotografías de Nadar.

El especialista en Historia de la Fotografía Gerardo Kurtz, en un trabajo aún sin publicar sobre los años en que el fotógrafo inglés Charles Clifford estuvo en España (1850-53), plantea la posibilidad de que existiera alguna vinculación entre este fotógrafo y nuestro autor. En este sentido recoge una referencia de Cambroner, que recoge también Quirós Linares⁽²⁰⁾ en que se habla de una ascensión protagonizada por quienes pudieron ser el fotógrafo Clifford y nuestro autor. El texto completo es como sigue: «Enero 1851.- Los ingleses C. Clifford y A. Goulston anunciaron que iban a subir en el globo *Royal Cremorne and Normandie*, montados en un caballo vivo; pero después de haberlo anunciado varias veces, no se pudo verificar la ascensión»⁽²¹⁾. Tanto Kurtz como Quirós Linares piensan que el A. Goulston citado es nuestro autor escrito así por un error del grafista, falta que se suele dar frecuentemente cuando se transcriben nombres extranjeros. En cualquier caso, si esto es así, no sería la primera vez que se realizaran litografías a partir de fotografías de Clifford.

Comunicaciones

A mí el texto que recoge Cambronero me parece excesivamente circense, aunque a lo mejor estas actividades tenían que estar camufladas de esta forma para no levantar suspicacias en la autoridad. Pero por otro lado, Clifford era un personaje bien relacionado en la Corte (habitual en el séquito de la Reina en sus viajes de estos años), y no creo que necesitase de estas argucias. La fecha también me parece excesivamente temprana, pero cabría la posibilidad de que hubiera estado en 1851 en Madrid y como pronto cuatro años después en Sevilla, ciudad en la que me baso para intentar establecer la cronología de la obra. En cualquier caso me muevo en terreno de pura hipótesis porque evidentemente no tengo documentación fiable que lo pruebe (no he tenido acceso al trabajo de Kurtz, del que conozco sólo los datos que su autor, en conversaciones, ha tenido a bien ofrecerme).

Pero dejando aparte el que existiera o no una colaboración con Clifford, lo fundamental para mí es que la contemplación de sus litografías produce la sensación de que utilizaba un sentido de la composición fotográfico: manzanas de casas que fugan totalmente en perpendicular al espectador, escorzos extraños que cualquiera hubiera evitado, etc. Lo mismo ocurre con los cortes que se producen en los primeros planos, realizados con la seguridad de quien sabe que no se equivoca.

Mientras estaba analizando las litografías, he estado mirando los planos que he encontrado de las ciudades en esa época y cuando no he localizado ninguno, los planos actuales. Lo hacía en primer lugar para ver las transformaciones de la ciudad, localizar edificios, etc. y también para determinar el punto desde el cual estaban realizadas las vistas. La exactitud de las vistas de Guesdon y algún conocimiento de perspectiva cónica hacen que esta operación no sea excesivamente compleja, sobre todo en ciudades donde el límite de la litografía está atravesando manzanas de edificios que aparecen en el plano. Una vez observados los planos descubrí que el punto de vista siempre está en una plaza, jardín o sitio abierto, lugares desde donde era más fácil montar la infraestructura para una elevación aerostática. En Madrid, por ejemplo, este lugar está junto a la Plaza de Toros, espacio donde Cambronero registra alguna de estas ascensiones. Al mismo tiempo he ido determinando el ángulo visual. Al analizarlo me he dado cuenta de que su valor era similar en la mayoría de las vistas y al medirlo comprobé que era igual, en concreto unos 73 grados. Esta coincidencia del ángulo me trajo rápidamente a la cabeza la cámara fotográfica. Aunque desconozco la tecnología y las características de los objetivos de la época, casualmente coincide con el ángulo que tienen los objetivos de 28 mm en las actuales cámaras de 35 mm. En cualquier caso, si se produjo esto, tendría que haber utilizado una cámara especial, más manejable y que trabajara con tiempos más rápidos de lo que era habitual en la época. El resultado debía producir fotos de escasa calidad, lo que unido al afán de originalidad del artista sumaban razones para que estas posibles fotos desaparecieran. Lo dicho antes probablemente por sí solo no prueba nada, ya que si efectivamente utilizaba fotos podía eliminar una parte de la foto con lo que disminuiría el ángulo, o desplazarse en horizontal y hacer una secuencia que posteriormente pudiera unir y aumentar así el ángulo. Pero esta coincidencia es un dato más a tener en cuenta para considerar esta posibilidad.

De todas formas el hecho de que hubiera utilizado fotos, no le quita ningún mérito a la serie, pues éstas por sí solas no habrían bastado para levantar las perspectivas. Había muchos apuntes que hacer para tomar referencias que las fotografías captan con mayor dificultad. Por otro lado está el tema del color, no podemos demostrar que esta parte del proceso la realizara Guesdon, pero en este aspecto las perspectivas pretenden ser igual de precisas que en todo lo demás. Por lo tanto al mismo tiempo que se estaba realizando el dibujo se debían ir haciendo apuntes en color o ir tomando notas que hicieran referencia a estos. Así distingue entre la parte de ladrillo y de piedra de la Giralda, capta el juego de color de las tejas vidriadas del Palacio de S. Telmo, en las litografías de las vistas de Sevilla, o le da ese hermosísimo tono rojo -¿referencia más cultural que real?- a la Alhambra en una de sus perspectivas de Granada.

Llegados a este punto y hecha una reflexión en torno a lo expuesto, he de reconocer que en este trabajo planteo más incógnitas que certezas. Por esto quisiera terminar señalando la importancia de la serie de *L'Espagne à vol d'oiseau*. Es la gran obra de Guesdon, muy por encima de lo que conocemos que había hecho hasta entonces. Realizada en la madurez de su vida -alrededor de los 50 años- en ella aplica lo mejor de sí mismo y encuentra el tipo de representación en que se sentía más a gusto, donde se resaltaban más sus virtudes y donde se disimulaban más sus carencias. En estas vistas la figura humana, su principal lastre expresivo, se pierde o se convierte en un simple trazo mientras que la arquitectura y el paisaje logran un protagonismo extraordinario.

Su precisión y gusto por el detalle nos ha dejado un testimonio gráfico valiosísimo del estado real de las ciudades de Algeciras y Gibraltar a mediados del siglo XIX.

NOTAS

- (1) V.V.A.A. *Iconografía de Sevilla 1790-1868*
- (2) BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*
- (3) COURBOIN *La gravure en France des origines a 1900*.
Courboin reseña por ejemplo la actividad litográfica de Daguerre, pag. 235 que aún siendo muy importante en otros campos su actividad como litógrafo fue sensiblemente menor a la de Guesdon.
- (4) BAILLY-HERZBERG, J. *Dictionnaire de l'Estampe en France 1830-1950*
- (5) OSSORIO Y BERNARD en su *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*. No lo recoge, evidentemente su condición de extranjero le privaría de su incorporación, pero Ossorio incluye a pesar de esto a algunos extranjeros que realizaron su labor en España en ese siglo, eso sí, castellanizando su nombre. Entre los historiadores contemporáneos españoles no ha habido mejor suerte.
- (6) CARRETE PARRONDO, J. *Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico* pag. 81.
- (7) Este señor Carderera, que participa en la obra con dibujos sobre temas aragoneses no es otro que Valentín Carderera figura interesante del siglo XIX español, pintor, estudioso del arte y coleccionista, benefactor de museos y de otras instituciones como la Biblioteca Nacional y la Academia S. Fernando.
- (8) VICARY, R. *Manual de litografía* pag. 21.
- (9) Además de las dos obras mencionadas, Taylor publicó *Les Pyrénées* (1843); *Voyage en Suisse, en Italie, en Syrie, en Angleterre et en Allemagne* (1843); *L'Alhambra* (1853); *Reims* (1854); *La Syrie, la Palestine et la Judée* (1855) y *Pélerinage à Jérusalem, y l'Égypte* (1858).
- (10) En CAMBRONERO, *Crónicas del tiempo de Isabel II*. pag 40.
- (11) Transcribimos el texto completo: p.p- 153-154
«Continuó durante todo este período el Diorama de la Platería de Martínez, y lo mismo la Galería topográfica del Paseo de Recoletos, de la que en 1849 decía un periódico:
«La gran vista en sólido, representando una extensión de país con todos los accidentes de que es susceptible la Naturaleza en una comarca a la vista del observador, es una obra de un mérito relevante y de un efecto totalmente desconocido hasta el día. El celaje que la acompaña está pintado al fresco, y es debido a la inteligencia del Sr. Abrial. Con el fondo del cuadro, y desde la embocadura de la derecha, se divisan unas ruinas sobre peñascos, obra del pincel del Sr. Villamil. En cuanto a la parte topográfica de este precioso cuadro, diremos solamente que ha sido dirigida por el Sr. Gil de Palacio, tan conocido por sus obras de sobresaliente mérito, entre las que figuran los modelos de Madrid,...»»
- (12) BENET, J. Presentación de la *Ingeniería en la época romántica*. Pág 10.
- (13) BENET, J. Op. Cit. pag 9.
- (14) CARRETE PARRONDO, J. Op. cit. pag 75.
- (15) TAYLOR, J. y otros *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. La litografía data de 1820 y está impresa por Engelmann
- (16) CARRETE PARRONDO. J Op. Cit. pag 86.
- (17) Recogido por Rafael García Valdivia en «Santa Marion Calpense, Gibraltar en el Ulises de James Joyce». Suplemento al nº4 de la revista ALMORAIMA octubre de 1990.
- (18) V.V.A.A. *Ingeniería en la época romántica*. En la pag 82 del libro se nos habla de la desaparición de este acueducto.
- (19) BENET Op. Cit. pag 9-10.
- (20) QUIROS LINARES *Las ciudades españolas a mediados del s. XIX*. pag 148.
- (21) CAMBRONERO Op. Cit. pag 256.

BIBLIOGRAFÍA

- ADHEMAR, J. «Les imprimeurs lithographes au XIX^e siècle». En la revista *Nouvelles de l'Estampe* nº 24. 1975
- ADHEMAR, J. «Le public de l'estampe» en la revista *Nouvelles de l'Estampe*.
- ARTOLA GALLEGO, M. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Volumen V de la Historia de España Alfaguara. Alianza. Madrid 1973
- BAILLY-HERZBERG, J. *Dictionnaire de L'Estampe en France 1830-1950*. Ed. Flammarion, París 1985
- BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Ed. Librairie Gründ. Francia (s.l.) 1956
- BONET MINGUET, E. *Perspectiva cónica*. Valencia 1983
- BOURET, C. y B. «Le métier, l'image, et l'artiste» en el Catálogo de la Exposición: *La litografía en Francia, de los orígenes a nuestros días*. Museo de Bellas Artes. Bilbao 1983
- BRION, M. «El Romanticismo» en *El Arte y el Hombre*. Ed. Planeta, Barcelona 1977
- BURNOD-SAUDREAU, V. «La Gravure face a son industrialisation en France au XIX^e siècle» en Revista *Nouvelles de l'Estampe* nº 13, año 1974
- CABO de la SIERRA, G. *Grabados, litografías y serigrafías. Técnicas-procedimientos*. Estiarte Ediciones. Madrid 1981
- CALVO SERRALLER, F. «Los viajeros románticos franceses y el mito de España» en el Catálogo de *Imagen romántica de España*. Ministerio de Cultura, Madrid 1981
- CAMBRONERO, C. *Crónicas del tiempo de Isabel II*. La España moderna. Madrid 1913
- CARRETE PARRONDO, J. *Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico*. En *Iconografía de Sevilla 1790-1868*. Ediciones El Viso, Madrid 1991
- COELLO, F. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico. Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid 1847-1890
- COURBOIN, F. *La gravure en France. Des origines a 1900*. Librairie Delagrave. París 1923
- DORIVAL, B. «La época del realismo» en *El Arte y el Hombre*. Ed. Planeta, Barcelona 1977
- FERRER, J y otros. «Crisis del Antiguo Régimen. De Carlos IV a Isabel II». Historia de España T.9. en revista *Historia 16* año VI, Extra XXI. Abril de 1982
- FONTANELLA, L. *La Historia de la Fotografía en España. Desde sus orígenes a 1900*. Ed. El Viso. Madrid 1981
- GALLEGO, A. *H^o del Grabado en España*. Ed Cátedra, Madrid 1979
- GALLEGO, J.A. y otros. «La España de Espartero» en *Cuadernos de Historia 16* nº 118. Madrid 1985
- GUIMET, E. *L'Espagne. Lettres familières*. París 1864. Utiliza algunas de las ilustraciones de la España artística y monumental
- HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomos II y III. Editorial Guadarrama. Madrid 1974
- HONOUR, H. *El Romanticismo*. Alianza Editorial. Madrid 1978
- HUYGHE, R. *El Arte y el Hombre*. Ed. Planeta. Barcelona 1977
- KINDER, H & HILGEMANN, W. *Atlas Histórico Mundial*. Ed. Istmo. Madrid 1977
- MALTESE, C. y otros. *Las técnicas artísticas*. Ed Cátedra. Madrid 1980
- MAN, F.H. *150 years of artists' lithographs 1803-1953*. Ed. William Heinemann LTD. London. Melbourne. Toronto 1953
- MANZORRO PÉREZ, M. *Técnicas tradicionales y actuales del grabado*. Fundación Juan March, Serie Universitaria nº 175. Madrid 1982
- NOVOTNY, F. *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. Ed. Cátedra, Madrid 1981
- OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*. Imprenta de Moreno y Rojas. Madrid 1883-1884
- PARDO GONZALEZ, Juan Carlos. «La serie litográfica de l'Espagne a vol d'oiseau de Alfred Guesdon» Trabajo de Investigación U.N.E.D.
- PÉREZ VILLAMIL, G y otros. *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. A. Hauser. París 1842
- QUIRÓS LINARES, F. *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX. Vistas de ciudades españolas de Alfred Guesdon. Planos de Francisco Coello*. Ámbito Ediciones. Madrid 1991
- SENFELDER, A. *A complete course of Lithography*. Edición facsímil de la 1ª Edición inglesa, Londres 1819. Ed Da Capo Press. New York 1977
- TAYLOR, J. y otros. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. De l'Imprimerie de Firmin Didot Frères. París 1845, Tomo I (Bretaña)
- V.V.A.A. *Paisaje Mediterráneo*. Catálogo de la Exposición del mismo nombre celebrada en la Cartuja de Sta. María de las Cuevas de Sevilla durante la Expo 92. Electa. Milán 1992
- V.V.A.A. *Imagen romántica de España*. Ministerio de Cultura. Madrid 1981
- V.V.A.A. *Ingeniería en la Época Romántica. Las Obras Públicas en España alrededor de 1860*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid 1983
- V.V.A.A. *La litografía en Francia, de los orígenes a nuestros días*. Museo de Bellas Artes. Bilbao 1983
- V.V.A.A. *El Grabado en España (siglos XIX y XX)*. Summa Artis. Tomo XXXII. Espasa Calpe. Madrid 1988
- VEGA GONZÁLEZ, J. «La estampa culta en el siglo XIX», en *El grabado en España (siglos XIX y XX)*. Summa Artis T.XXXII. Editorial Espasa Calpe. Madrid 1988
- VICARY, R. *Manual de litografía*. Ed. Blume, Madrid 1986
- ZANNIER, I. «Paisaje y Fotografía en el Gran Tour Mediterráneo» en el Catálogo de la exposición *Paisaje Mediterráneo*. Electa, Milán 1992