

# MEMORIA GRÁFICA CAMPOGIBRALTAREÑA: FOTOGRAFÍAS DE J. LAURENT EN EL ARCHIVO "RUIZ VERNACCI" DE MADRID.

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

*«... la photographie rend un service éminent en ce qu'elle permet de réunir, en les groupant pour la comparaison et l'étude, les éléments historiques et artistiques épars dans les Musées et collections du monde entier. Peut-on nier que bien des oeuvres étaient restées inconnues du plus grand nombre, bien empêché de se livrer à un voyage complet autour du monde artistique, avant que la photographie ne las ait répandues, vulgarisées, multipliées? Et n'est-ce pas elle, qui a permis aux écrivains de reconstruire, avec ces nouveaux matériaux, l'histoire de l'art, d'en redresser les erreurs, de donner enfin à chacun le moyen d'en tirer parti ou profit?»<sup>(1)</sup>*

Alfonso Roswag  
Madrid, octubre de 1879.

## 1.- INTRODUCCIÓN

El contenido de la comunicación pretende dar a conocer este interesantísimo archivo fotográfico, uno de los más importantes del país, y analizar especialmente los fondos que hacen referencia a nuestra comarca.

Quizás a algunos de los presentes le resulte un tanto sorprendente que tenga cabida en estas Jornadas una Comunicación que haga referencia a unos fondos fotográficos. Puede incluso -espero que no- que lleguen a cuestionar su validez, utilizando el argumento caduco de darle prioridad a unas fuentes de investigación histórica sobre otras. Para quienes tengan este tipo de reserva les expongo la interesante reflexión recogida en la cita de A. Roswag, que encabeza este trabajo y que acompañaba a uno de los catálogos fotográficos de Laurent. Palabras premonitorias de más de un siglo de antigüedad que ya incidían en la importancia de la fotografía como herramienta fundamental en la historiografía artística. A estas alturas de siglo, justo en la frontera del siglo XXI, la fotografía ha demostrado en infinidad de ocasiones su utilidad para recrear la historia, por lo que nadie debería dudar de su validez como fuente documental.

Esta importancia se hace patente en muchos campos, de entre los cuales destaco -por interés personal- su cualidad de ser imprescindible en cualquier estudio urbanístico y de historia de las ciudades y sus paisajes. Por su captación del instante concreto, vamos teniendo, desde mediados del siglo XIX, secuencias congeladas, que unidas a otras realizadas con posterioridad nos producen la película de la evolución y desarrollo de los lugares donde habitamos. La contemplación de esta secuencia cobra así la apariencia de algo vivo, donde aparecen y desaparecen las creaciones del hombre.

## 2.- EL ARCHIVO "RUIZ VERNACCI".

El Archivo Fotográfico "Ruiz Vernacci" se encuentra en la actualidad en el edificio del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, sito en la calle del Greco nº 4 de Madrid. Es un archivo de creación relativamente reciente; en concreto data de 1975. Se creó gracias a la adquisición por el Estado de la parte fundamental de sus fondos, procedentes del archivo del fotógrafo Ruiz Vernacci, del que toma su nombre. La Orden Ministerial de 14 de Octubre de ese año posibilitó que se dedicaran 4 millones y medio de pesetas que sirvieron para que pasaran a titularidad pública un importante número de negativos originales.

El Archivo fue iniciado a mediados del siglo XIX por el fotógrafo francés Jean Laurent, que muy pronto castellanizó su nombre firmando como Juan Laurent. La obra de este importante autor constituye el grueso del Archivo, y sin duda, la parte más interesante de la Colección. Estos primitivos fondos fueron aumentados por sus sucesores: J. Lacoste, que se hace cargo del Archivo en la última década del pasado siglo, después y sucesivamente J. Roig, N. Portugal y finalmente el mencionado Ruiz Vernacci, los cuales además de aumentar, los catalogaron y sobre todo explotaron los fondos de Laurent, que llegó a tener en su época una de las mayores empresas fotográficas existentes en ese momento en el mundo. Tras su adquisición por el Estado, ha existido por parte de sus responsables la preocupación de ir incrementando fondos, evitando en muchos casos la pérdida de un material precioso e insustituible. Así se adquirieron las colecciones Villanueva, Albaiza o González Sarabia que, sumadas a un importante número de donaciones, hacen de este Archivo uno de los más importantes de Europa en su género.

En lo que se refiere a la metodología de conservación del Archivo, el proceso de trabajo seguido después del desembalaje y de la identificación de soportes y emulsiones, se centró en la limpieza de los materiales. Proceso que se realizó con pinceles de pelo suave -de marta- con los que se procedía a quitar, con sumo cuidado, el polvo acumulado. Se respetaban las máscaras<sup>(2)</sup> en caso de existir y en algún caso se restauró o sustituyó el papel con el que estaban hechas. Se evitó en todos los casos la utilización de cualquier tipo de líquido que pudiera reblandecer o dañar los negativos en la parte de la emulsión. Para limpiar la parte no emulsionada de los soportes rígidos -la totalidad de los negativos de Laurent se realizaron sobre cristal- se procedió con un pincel distinto a quitar el polvo, y con un algodón y agua bidestilada<sup>(3)</sup> se limpió y secó. Los negativos de época posterior a la que nos ocupa, realizados sobre soporte flexible, se limpian exclusivamente con pincel de pelo muy suave.

La siguiente etapa del proceso, realizada como todas las demás con celo y efectividad por parte de los responsables del Archivo, Ana Gutiérrez y Carlos Teixidor, consistió en la obtención de un duplicado de seguridad. En el caso de que el soporte de vidrio estuviera roto, se pone la placa -a modo de sandwich- entre dos cristales nuevos ajustando los bordes con papel adhesivo neutro. Las placas, una vez limpias y consolidadas en caso de ser necesario, se envuelven en sobres de papel de pH neutro y se colocan en posición vertical si están completas o en horizontal si están dañadas. Finalmente se archivan por separado -en armarios metálicos- en función de los soportes y las emulsiones.

En lo que se refiere a la fase de inventariado, desde hace un par de años se está procediendo a la introducción de los inventarios realizados hasta entonces en una completísima base de datos realizada en CD Isis, en donde, entre otros valores, figuran los datos que aparecen en cada placa, se establece la comparación con los ficheros de referencia y con los catálogos antiguos, y se da, lógicamente, un número de inventario moderno y un número topográfico. El programa configura tres hojas de información para cada negativo, diseñadas por los propios responsables del Archivo. En la primera de ellas, a la que se da el nombre de «Pieza» se definen las características físicas (soporte, técnica utilizada, estado de conservación,

intervenciones, etc) de cada una de las piezas que componen el Archivo. La segunda recibe el nombre de «Icono» y en ella se hace un acercamiento al contenido de cada imagen, y se tratan de localizar paisajes y personajes. Por último en la denominada «Presta» se ponen los datos de quien pide duplicados de las imágenes que se ceden en calidad de préstamo para publicaciones.

La pretensión global del Archivo, además del estudio y la catalogación de las piezas, es pues, preservar las imágenes de aquellos agentes que como la humedad, temperatura, luz, contaminantes atmosféricos, etc, en determinados valores son enormemente nocivos para los soportes y, sobre todo, para las emulsiones fotográficas.

### 3.- EL FOTÓGRAFO JUAN LAURENT.

Como dijimos anteriormente la parte más importante -en volumen y en interés- de los fondos del Archivo Ruiz Vernacci lo constituye la obra de Laurent. Esto supone un número cercano a las 12.000 imágenes<sup>(4)</sup>. Este dato nos conduce a presentar la primera afirmación que se hace en torno a su obra, consistente -como ya han planteado algunos de los más importantes estudiosos de la historia de la fotografía española- en señalar la imposibilidad de que un hombre solo pudiera realizar tan ingente obra. El mérito principal de Laurent no va a estar vinculado con el desarrollo de un estilo personal, sino con ser capaz de vislumbrar la capacidad comercial de la fotografía y de organizar una empresa de gran envergadura, sin ayuda oficial, como enfáticamente señala Alfonso Roswag<sup>(5)</sup> en otro párrafo del mencionado texto del encabezamiento de este trabajo.

El ingente volumen de obras firmadas por él, ha hecho señalar a algunos historiadores la desigualdad de las mismas. Teniendo en cuenta la lentitud de los procedimientos fotográficos que se utilizaban aquellos años, parece fuera de duda que en muchas de las obras a él atribuidas hubieran intervenido otras personas. Por lo que parece lógico también que hubiese diferentes planteamientos plásticos, en función de las diferentes personalidades de los distintos autores de las obras. Así, por ejemplo, López Mondéjar, comparando su obra con la del británico Charles Clifford -de acusado carácter de autor-, señala que el trabajo de Laurent es más desigual, heterogéneo y con acusados altibajos. Algo natural si tenemos en cuenta que en su compañía llegaron a trabajar decenas de profesionales y que, obviamente, Laurent no fue el autor de las miles de fotografías que figuran en su catálogo<sup>(6)</sup>.

Gracias a la meritoria labor de investigación de Ana Gutiérrez<sup>(7)</sup> conocemos gran parte de los datos biográficos de Juan Laurent y Minier. Por ella sabemos de su nacimiento en Garchizy (Nevers), el 23 de Julio de 1816. Desconocemos como fueron su formación y sus primeros pasos en el mundo de la fotografía, ya que el volumen principal de noticias suyas se produce cuando se encuentra ya en España. Lee Fontanella señala que el éxito de Laurent se generó en París cuando mantenía un gabinete de daguerrotipos<sup>(8)</sup>. De su llegada a Madrid él mismo nos ofrece referencias en 1862, señalando que llevaba 19 años viviendo en la capital. Esto nos da la fecha de 1843-44 como la de su posible llegada a España<sup>(9)</sup>. Laurent vino por primera vez a nuestro país con 27 ó 28 años, pero, a falta de que aparezcan nuevos datos, tenemos un vacío de información desde estas fechas hasta el año 1857, a partir del cual la presencia de Laurent en España está ampliamente documentada.

Es probable que en este intervalo su vida se desarrollara a caballo entre Francia y España, ya que incluso cuando su presencia en Madrid se considera permanente, sigue manteniendo su sede de París<sup>(10)</sup>. Carlos Teixidor<sup>(11)</sup> apunta la hipótesis de una posible colaboración por estas fechas -en concreto en 1853-, con el también fotógrafo francés Disdéri en un procedimiento de perfeccionamiento del colodión.

## Comunicaciones

El primer dato que demuestra su presencia en España es el del alquiler de su estudio en la Carrera de San Jerónimo nº39, que data de enero de 1857<sup>(12)</sup>, estudio que mantendrá el resto de su vida. Marie-Loup Sougez<sup>(13)</sup> documenta gráficamente las primeras referencias que tenemos de su presencia en nuestro país. Se trata de dos fotografías, una, muy curiosa, de un equilibrista actuando en la plaza de toros de Madrid que lleva la fecha de 12 de Junio de 1857, y otra que lleva fecha de algunos días antes -1 de mayo- en donde aparece un grupo de viajeros. En estos momentos Laurent está en plena madurez, a punto de cumplir los 41 años, y según se deduce de su labor posterior, cargado de proyectos y con enormes ganas de trabajar. Sabemos que en esas fechas está casado, aunque existe algo de confusión en torno a la figura de su mujer<sup>(14)</sup>.

Ese mismo verano viene a Madrid Melina Dosch. Se trata probablemente de una sobrina de su mujer<sup>(15)</sup>, que pasará a formar parte de la familia convirtiéndose en una especie de hija adoptiva, habida cuenta de que el matrimonio Laurent no tenía descendencia. Melina se casará más adelante con el también fotógrafo -citado anteriormente- Alfonso Roswag y Noguier. Estos, como buenos hijos, acogerán a Juan Laurent después de la muerte de su esposa en 1868. Desde muy pronto -1858- se detecta una estrecha vinculación con la compañía del ferrocarril Madrid-Alicante<sup>(16)</sup>, que le encarga un reportaje al poco tiempo de inaugurarse, album que se le regala después a la reina Isabel II. No será éste el único trabajo que realice para compañías ferroviarias; son numerosas las fotos de Laurent sobre estaciones y diferentes puntos del trazado de los «caminos de hierro». Es más, en la *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et en Portugal* aparece un mapa del estado de la red ferroviaria y Roswag, en su texto, entona poco menos que un alegato a la utilización del tren<sup>(17)</sup>. En 1862 es un personaje ya encumbrado según se deduce del Anuario Martí, en el que, de los pocos fotógrafos que se anuncian en Madrid en este año, tan sólo dos ostentan el pomposo título de «fotógrafo de la Reina» y Laurent es uno de ellos.

Noticias de colaboración con otros fotógrafos se tienen desde el año 1857. En estas fechas tenía como ayudante al fotógrafo francés J. Vossierot que pronto se independiza. En 1861 viene a vivir a España su cuñado Vicente Daillencq. La mayoría de las personas que trabajaron con él fueron compatriotas suyos, y en su mayor parte vinculados familiarmente con él. Así en 1866 se tienen noticias<sup>(18)</sup> de que trabajan y, además, se alojan con él, los fotógrafos Carlos Pepin (sobrino suyo), Jorge Maigret, Juan Daillencq (posible cuñado o sobrino) y Teodoro Hoyau. En ese mismo año se documenta su colaboración, esta vez en calidad de socio y no de ayudante, con el fotógrafo Martínez Sánchez, con quien forma la «Sociedad Leptográfica». La sociedad patentó el papel leptográfico, que tenía muchas ventajas para los fotógrafos de la época, ya que se podía preparar con bastante antelación y era muy sensible y rápido<sup>(19)</sup>.

Fruto de esta última colaboración es la magnífica serie realizada un año después de *Obras Públicas en España: Vistas Fotográficas*<sup>(20)</sup>, que contiene alrededor de 70 fotografías divididas en 5 apartados: Puentes de Fábrica, Puentes de Hierro, Obras Antiguas, Vistas Varias y Faros. Serie donde se aprecia, como en ninguna otra, ese optimismo que genera la técnica y esa fe en los grandes proyectos de ingeniería puesta de manifiesto en la segunda mitad del XIX.

Por estos años su labor tiene un prestigio enorme, avalado además de por su trabajo anterior, por el hecho de ser el fotógrafo de la élite dominante del país. Tener el estudio cerca del Congreso de los Diputados y esgrimir el título de «fotógrafo de Su Majestad» incrementa su fama, y hace que por el 39 de la Carrera de San Jerónimo desfile lo más granado de la sociedad de entonces. Esta faceta de retratista es uno de los aspectos que define su obra, junto con su ya mencionada actividad de fotógrafo «de campo» que le llevaba a captar los más dispersos paisajes de la geografía española y la reproducción de obras de arte, que es lo que más lo identifica frente a otros fotógrafos de la época.

En 1872 publica el primero de sus catálogos generales fotográficos, *Oeuvres d'art en Photographie*, dedicado a la reproducción de tesoros artísticos. Dos años después la casa en la que vive con Alfonso Roswag y Melina, aparece alquilada

a nombre de Laurent y C<sup>ía</sup>. Se trata de una de las primeras menciones a la «compañía» en España<sup>(21)</sup>, de cuya organización y forma de trabajo no tenemos noticia, aunque parece acertado aventurar que estaba formada por personas próximas al núcleo familiar de Laurent. El 6 de Septiembre de 1875 se produce la entrada en el Registro de la Propiedad Intelectual de Madrid de sus álbumes de fotografía agrupados por pueblos y ciudades de España<sup>(22)</sup>.

Donde mejor y más claramente se aprecia el sentido comercial de Laurent es en las sucesivas ediciones de sus diferentes catálogos, que se publican desde el año 1867 en que aparece el «*Catalogue des principaux tableaux des Musées d'Espagne reproduits en photographie...*» al que seguirán otros más generales, como el ya mencionado «*Oeuvres d'art en Photographie*» de 1872, en donde se avanza y pretende ser algo más que un puro catálogo comercial teniendo pretensiones de guía artística. Esta línea de «Catálogos-guías»<sup>(23)</sup> va a ser la directriz de los siguientes. En 1876 se publica una nueva edición del catálogo con el mismo título que cuatro años antes. En esta edición aparecen ya todas las fotos que se realizan en nuestra comarca. En 1879 se publican dos ediciones diferentes del Catálogo General, lo que pone de manifiesto la demanda de la producción de Laurent en el mercado. La primera lleva el título de «*Guide du Touriste en Espagne et en Portugal ou itineraire a travers ces pays. Au point de vue Artistique, Monumental et Pittoresque. Catalogue*» y la segunda «*Nouveau Guide du Touriste en Espagne et en Portugal. Itineraire Artistique par A. Roswag*». En todos los casos la consideración de «Catálogo», es decir, el sentido comercial, estaba muy por encima del de «Guía», por lo que sería erróneo tratar de establecer un paralelismo entre estas pragmáticas obras y los románticos libros de viaje que se publican durante la primera mitad del siglo XIX. Los catálogos de fotografías de Laurent vienen a satisfacer la necesidad cada vez más acuciante del viajero de llevarse un recuerdo emblemático de su estancia por los diferentes sitios. Todo esto fue creando un estereotipo iconográfico que culminará poco después con uno de los productos fotográficos de más éxito: la tarjeta postal fotográfica, tema que volveremos a tratar ya que Laurent es el principal introductor de este arquetipo en nuestro país.

Basta con echar un vistazo a los catálogos y observar la red de establecimientos depositarios de su obra, para ver hasta que punto llegaba el volumen empresarial y el sentido comercial de Laurent: 21 establecimientos por toda España<sup>(24)</sup> además de la casa central de Madrid. A esto habría que sumar las sedes en las más importantes ciudades europeas. La ya mencionada de París y delegaciones en Oporto y Lisboa en Portugal, Stuttgart en Alemania, Viena en Austria, Bruselas en Bélgica y Roma en Italia. Para satisfacer las exigencias de este público foráneo se editaron series especiales, como la de la tauromaquia, que se comercializaban especialmente fuera de España.

Un paso más en este proceso de sacarle rentabilidad a su extensa obra es la adquisición en 1889 de la maquinaria para montar una fototipia<sup>(25)</sup>. Hasta ese momento la empresa de Laurent no había descuidado el tema de la reproducción múltiple de su obra y son numerosos los ejemplos de fotos suyas -algunas de nuestra comarca- que se pasan a xilografía. Los ejemplos más destacados de esta colaboración los tenemos en la Ilustración Española y Americana, el periódico ilustrado más importante de la España de estos años, en el que artesanos de gran pericia, especialistas en grabar maderas duras (boj, peral, etc) a «testa», es decir en la zona de corte transversal al crecimiento del árbol, plasmaban con fiabilidad su obra. En no pocos casos se incluían personajes para «animar» las escenas de las deshabitadas fotos. Debido a las largas exposiciones, la presencia de figuras no controladas en una escena era peligrosa para los fotógrafos de entonces, ya que el resultado eran manchas borrosas que se desplazaban por la imagen.

La fototipia de Laurent será explotada fundamentalmente por sus sucesores, ya que Juan Laurent muere -en fecha aún no determinada- 3 ó 4 años después, a los 76 ó 77 años<sup>(26)</sup>. La fototipia, entre un buen número de publicaciones de otros autores, se dedicó a explotar los fondos existentes en el archivo de Laurent. Fundamentalmente se redujeron fotografías al formato

## Comunicaciones

de tarjeta postal, normalizado hacía pocos años en 9 x 14 cms. merced al convenio de la Unión Postal Universal<sup>(27)</sup>, circunstancia que permitió la popularización de la que antes hablábamos<sup>(28)</sup>.

### 4.- LA TÉCNICA.

El procedimiento fotográfico utilizado para las obras que estudiaremos posteriormente, así como la práctica totalidad de la producción fotográfica de Laurent es el "colodión". Este procedimiento era una derivación del "calotipo" (negativo sobre papel) inventado por Fox Talbot en 1840, procedimiento que no gozó de tanta popularidad como el "daguerrotipo", pero que sin embargo influyó decisivamente en el desarrollo posterior de la fotografía ya que el resultado permitía obtener copias múltiples.

Sobre este procedimiento, el "colodión húmedo", se tienen las primeras noticias en 1851, año en que el escultor y fotógrafo Frederick Scott Archer presenta unos trabajos utilizando este método. A pesar de lo decisivo del procedimiento en el posterior desarrollo de la fotografía, pues disminuía notablemente los tiempos de exposición y abarataba mucho el proceso de realización fotográfico, no supuso ninguna ventaja para su descubridor que murió en la miseria<sup>(29)</sup>.

Esta revolucionaria técnica supuso el salto cualitativo más importante desde la aparición del "daguerrotipo". El complejo proceso -que pronto se popularizaría- fue la práctica habitual de los fotógrafos durante más de cinco lustros. En él se tenía que realizar el enfoque previamente y después comenzar una serie de operaciones, que, aunque difíciles, había que realizar con rapidez. La primera era recubrir un cristal con una emulsión de "colodión yodurado"<sup>(30)</sup>, operación que se realizaba a oscuras poniendo el soporte en horizontal. A continuación con un movimiento de mano certero se inclinaba para que la disolución se extendiera regularmente, procurando que la otra cara del cristal permaneciese intacta. Después se sumergía el vidrio en un baño de plata durante unos 30 segundos y se sacaba con un gancho de plata, poniendo un pedazo de papel secante en la esquina que no tenía emulsión (donde anteriormente se pusieron los dedos para sujetarla cuando se extendía el colodión). Sujetando la placa por esta esquina, se escurría el negativo hacía el ángulo opuesto, se colocaba en una especie de caja con función de chasis, se tapaba el reverso con papel secante y se le ponía la tapa al chasis. Después había que mantenerlo en posición vertical, para expulsar el exceso de colodión durante el resto del proceso, se le practicaba un pequeño orificio en la parte de abajo de la caja que se taponaba con una esponja, lo que permitía la salida de líquido pero impedía la entrada de luz. Posteriormente este chasis se colocaba en la cámara, en la que ya se había preparado el enfoque y calculado la exposición. Se destapaba la caja dentro de la cámara y se comenzaba la exposición, normalmente de entre 2 y 20 segundos<sup>(31)</sup>. Finalmente se revelaba el negativo, el cual, después de fijarlo, lavarlo y secarlo, se protegía con una capa de barniz para que no se dañara el colodión.

La fase de positivado -menos mal que ya no había que hacerla *in situ*- se procedía de una forma similar a la de realización de las placas de negativo, pero sensibilizando un papel (recordemos aquí la aportación de Laurent y su papel leptográfico, que se podía preparar con bastante antelación). Posteriormente, por contacto se exponía a la luz con el negativo de cristal encima.

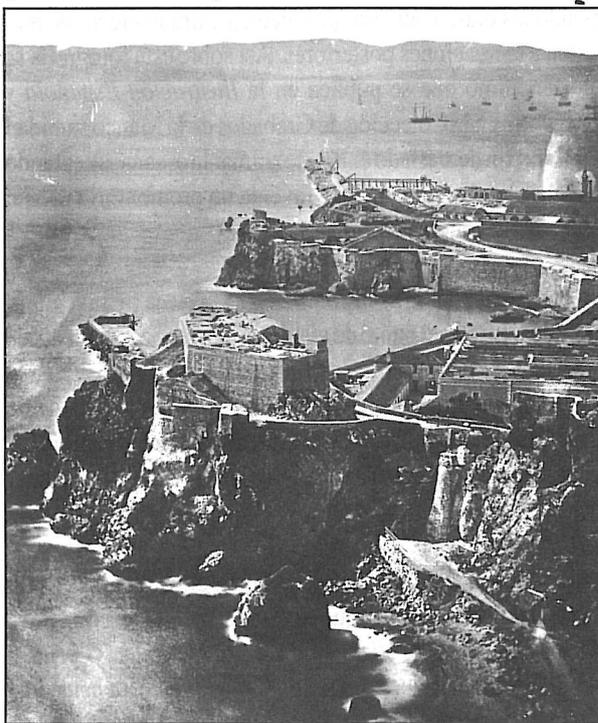
Lo laborioso del proceso hace que contemplemos con renovada admiración la obra de estos heroicos precursores de la fotografía, que con destartados carromatos a modo de laboratorios volantes<sup>(32)</sup> emprendían sin dudas ni temores viajes fotográficos a cualquier punto de la geografía, por lejano o peligroso que fuese.

## 5.- LAURENT: FOTOGRAFÍAS CAMPOGIBALTAREÑAS.

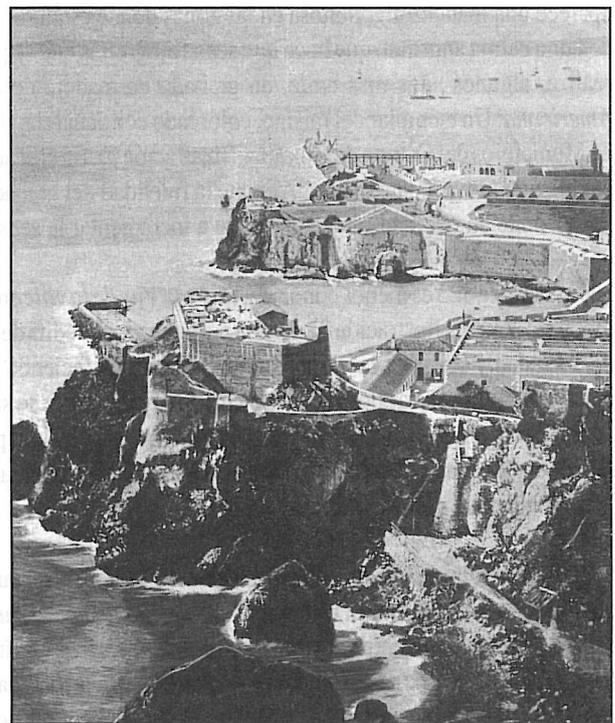
La totalidad de las fotografías que Laurent -o miembros de su equipo- realizan en nuestra comarca están realizadas por el procedimiento del "colodión húmedo" sobre placas normalizadas de cristal de 27 x 36 cms, el mismo formato que la mayor parte de su producción fotográfica. Las placas siempre presentan abajo y a la izquierda -sea cuál sea el sentido de contemplación- un rótulo con el nombre de la población, el número de inventario antiguo (es decir el que le dio Laurent para organizarlo dentro de su archivo), el título de la vista y la firma con el registro. Como vemos, estaba todo perfectamente organizado. Las fotos se hacen en dos momentos diferentes, ya que en el catálogo de su obra de 1872 solo aparecen 3 títulos relativos a Gibraltar (en concreto las que llevan los números 422, 423 y 424) por lo que podemos considerar una fecha algo anterior como la más probable para su realización. El resto de las fotos que tienen como tema esta zona aparecen por primera vez en el catálogo de 1876, por lo que se harían en algún momento de ese intervalo de cuatro años entre la publicación de los dos catálogos. Son cuatro las poblaciones campogibaltareñas que aparecen representadas: Gibraltar con 6 vistas, Tarifa con 5 placas, Algeciras con 6 y San Roque con 2.

### 5.1.- Fotografías de Gibraltar.

Como apunté antes, en el catálogo de 1872 solo aparecían tres referencias a imágenes de Gibraltar. Pero hay cierto desorden en su numeración, ya que hay dos placas con el nº 424 y otra con el 424 bis, con lo que en total serían 5 las fotografías que se hacen en esta primera visita.



**Ilustración 1.** GIBRALTAR. 422. Vista de las fortificaciones. Nº Inventario moderno 3157. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.



**Ilustración 2.** Gibraltar. Una vista de las fortificaciones tomada por la parte del Este (de fotografía de Laurent). Colección de Grabados de la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar. Algeciras.

## Comunicaciones

La que tiene un número más bajo en el inventario de Laurent, la nº 422, se presenta en el catálogo -están todos en francés- como *Vue des fortifications*, aunque en la placa, como todas las demás aparece con la traducción al español: *Vista de las fortificaciones*. (Ilustración 1).

Es la única de las estudiadas que tiene una composición vertical. Se trata de una vista tomada desde un lugar próximo a donde se encontraba en estos años el *Victualling Store* (un almacén de avituallamiento militar) mirando hacia el noroeste. De este modo aparecen alineadas *Rosia Bay*, el *English Fort* y el espigón del *New Mole*. Lo más probable es que esta perspectiva tuviera un interés estratégico, al poner de manifiesto las fortificaciones militares de esta parte de la Roca. El borde de la imagen carece de las imperfecciones propias de las fotografías realizadas por el procedimiento antes expresado, ya que se le aplica una máscara opaca, que también cubre el cielo. Las siluetas del fondo están toscamente delimitadas, fundamentalmente porque el contraste tonal producido por el enmascaramiento es demasiado fuerte. Laurent utiliza con mucha frecuencia esta técnica, lo que hace que sus fondos, muchas veces, sean totalmente blancos. En la fotografía de figuras se hacía para anular personajes o elementos que pudieran distraer al espectador; en la de paisajes el enmascaramiento tendría menos sentido, pero hemos de considerar que las largas exposiciones producían a veces desplazamientos de nubes no gratos a los ojos del fotógrafo. Además estas primeras emulsiones fotográficas eran igual de sensibles al azul que al blanco<sup>(33)</sup>, por la que los cielos quedaban siempre un poco «extraños», razones que convirtieron la utilización de máscaras en una práctica habitual.

El excesivo tiempo de obturación hacía -como en la imagen que nos ocupa- que no apareciera oleaje en el mar, tan solo aparece una mancha algodonosa en las zonas donde están rompiendo las olas. Todo esto produce un extraño efecto de mar con una calma anormal, que hace que sean fotografías que se presten a recreaciones posteriores. Así sobre esta fotografía se realiza, algunos años más tarde, un grabado en madera de autor anónimo que se publica en la *Ilustración Española y Americana*. Un ejemplar del mismo, coloreado con acuarela, se encuentra en la Colección de Grabados de la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar (Ilustración 2). En él el autor trata -sin demasiado éxito- de animar la escena, intentando dar algo de movimiento al mar. Aunque la fidelidad del grabado es casi total, el grabador se inventa un promontorio rocoso -inexistente en realidad- que contribuye a incrementar la sensación de inexpugnabilidad de la Roca.

La placa 423 es menos conocida, titulada *Vue de la ville* en los catálogos y *Vista de la población* en la placa (nº inventario moderno 3.158), (Ilustración 3). Representa una vista inédita de la ciudad. En ella el punto de vista se sitúa en una zona céntrica de la ciudad y se dirige la mirada hacia el Norte, apareciendo en último término Sierra Carbonera. Se utiliza máscara en la parte del cielo, y se aplica con tanto cuidado que incluso se salva la silueta almenada de la muralla que marca el límite de la población. En los primeros planos el autor se recrea en la representación de la intrincada maraña urbanística del Gibraltar de estos años, una ciudad abigarrada con una elevada densidad constructiva en esta estrecha franja que queda entre el mar y las pendientes más forzadas del monte.

Con el número de inventario antiguo 424 nos enfrentamos al problema antes mencionado; en el catálogo de 1872 aparece con este número la titulada *Vue generale de Gibraltar*. Este dato nos confirma que se está refiriendo a la que lleva el nº 3.156 en el inventario moderno, que lleva escrito el título en castellano de *Vista general del Peñón de Gibraltar* (Ilustración 4). Se trata de la foto arquetípica de la Roca tomada desde la situación aproximada de Campamento, dejando una franja de mar por el centro de la imagen para que la composición quede más equilibrada. En la foto se vuelve a utilizar un enmascaramiento en la parte del cielo, que aparece totalmente blanco. Las diferencias con el aspecto actual de Gibraltar son notables, pero quizá la que más llama la atención es su aspecto de montaña pelada, muy diferente al del monte cubierto por

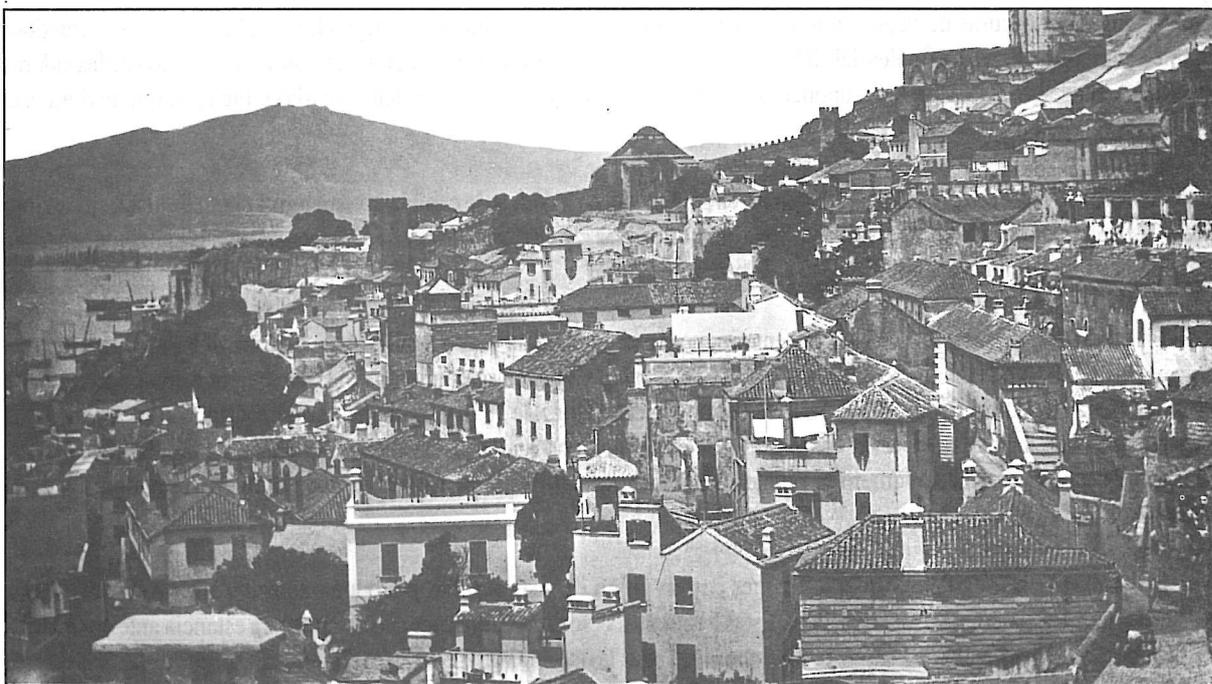


Ilustración 3. Gibraltar. 423. Vista de la población. Nº Inventario moderno 3158. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.



Ilustración 4. Gibraltar. 424. Vista general del Peñón de Gibraltar. Nº Inventario moderno 3156. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.

## Comunicaciones

intensas manchas oscuras de vegetación de la actualidad. Esta apreciación no es original, ya la había hecho -basándose también en fotos realizadas a finales del XIX- John E. Cortés<sup>(34)</sup>, que atribuye dicha deforestación a la utilización de las laderas con fines ganaderos. Las cabras y -suponemos- la utilización de las ramas como leña o carbón, hicieron que tuviera esta maltrecha apariencia.

A la otra 424, la correspondiente al nº de inventario moderno 7.474, se le cambia levemente el punto de vista, situándolo a más distancia de Gibraltar. La perspectiva lleva por título *Vista general tomada desde el Campamento*. Igualmente se utiliza máscara en el cielo (Ilustración 5).

En la 424 bis, es decir la 7.472 del inventario moderno, se elige un punto de vista más cercano al Peñón, justo en una zona elevada al borde del mar. No aparece el rótulo en español y el enmascaramiento del cielo se aplica con poco cuidado, rebasándose la línea de horizonte por la parte del istmo. En el catálogo de 1876 y siguientes, se detecta una de las repeticiones y aparecen en la relación las tituladas como *Vue prise du Campamento* y la *Vue prise du Campamento, aux bord de la mer*. No apareciendo pues con ese número la titulada *Vista general del Peñón de Gibraltar* que era la que se anunciaba en el catálogo de 1872.

En resumen, se trata de tres composiciones con un punto de vista similar, grato a los ojos del autor que hace varias intentonas hasta obtener la perspectiva ideal. Estas 5 fotografías son, pues, producto de una primera estancia anterior a 1872; después de esta fecha y antes de 1876 se realiza una placa más: la que lleva el nº 2.095. En ella se elige un punto de vista mucho más cercano a la Roca, en el terreno donde se está produciendo el nacimiento de La Línea de la Concepción, que se constituye

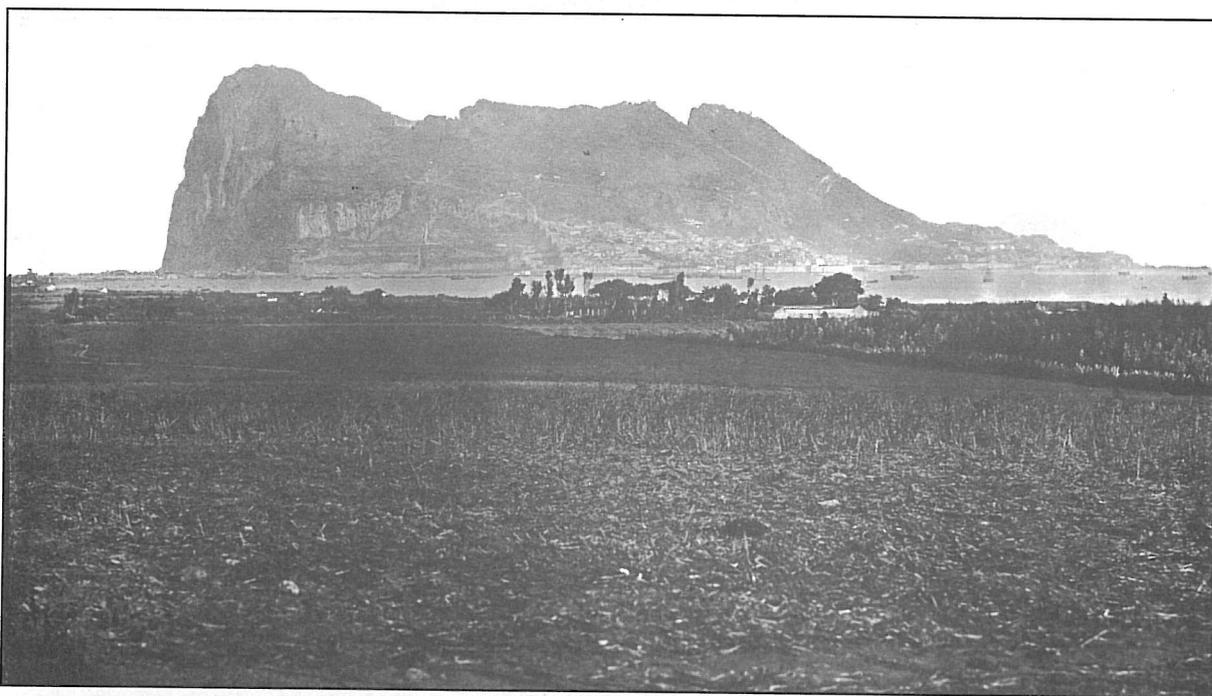


Ilustración 5. Gibraltar. 424. Vista general vista desde el Campamento. Nº Inventario moderno 7474. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.

en municipio autónomo por estas fechas. La vista -en donde también se utiliza máscara para el cielo- sigue el esquema compositivo y el encuadre del grabado de David Roberts titulado *Gibraltar desde tierra neutral*, salvando, claro está, las diferencias tendentes a transformar la realidad -alargando e idealizando las formas- tan del gusto del romanticismo de 40 años antes<sup>(35)</sup>.

### 5.2.- Fotografías de Tarifa.

Están hechas en el intervalo que va de 1872 a 1876, como las restantes fotografías de poblaciones de la comarca.

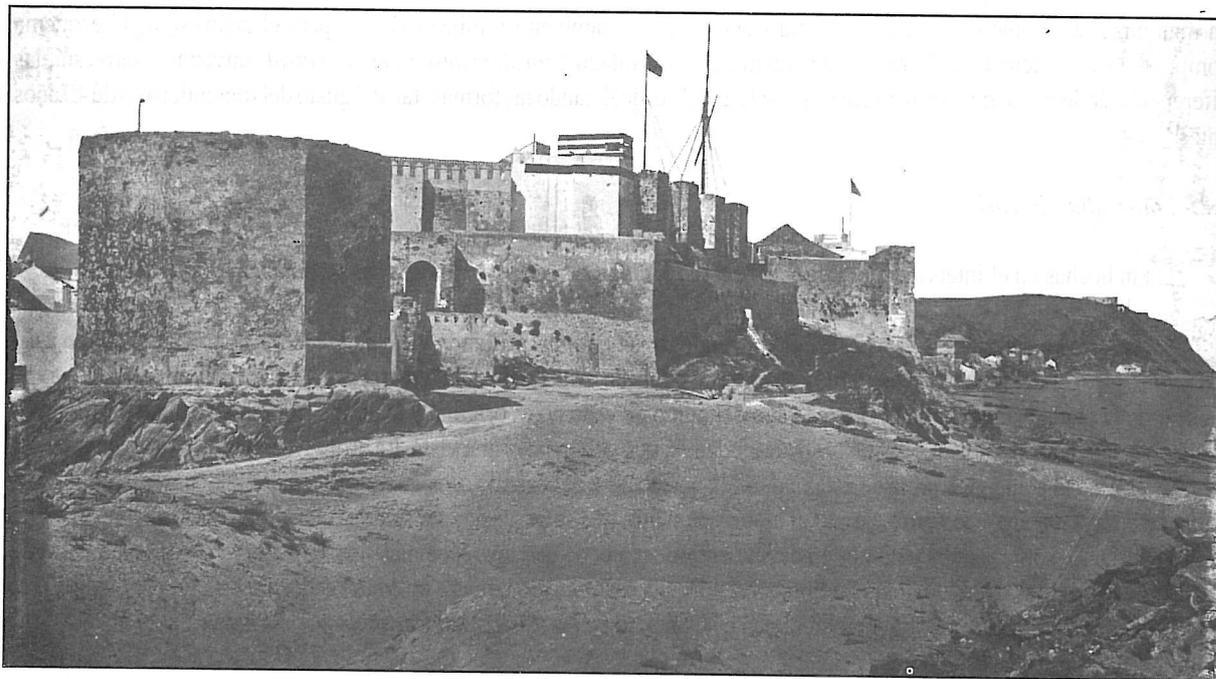
En la primera de las fotos, la nº 2.087 en los catálogos de Laurent y titulada *Vista de la torre de Guzmán el Bueno y del Castillo* (nº 7.477 del inventario moderno), se elige un punto de vista desde donde se muestra una magnífica perspectiva del alcázar de la ciudad (Ilustración 6). La elección del punto de vista no es original y tenemos ejemplos de algunos dibujos y grabados realizados por ilustres visitantes de la ciudad<sup>(36)</sup>, que eligen la misma vista. La proliferación de edificaciones en esa zona de la ciudad actual nos priva de esta magnífica perspectiva del castillo, una de las más emblemáticas de la población. En la foto también aparece enmascarado el cielo, operación que -a pesar de que se debió hacer con cuidado- le da cierto carácter infantil, sobre todo si tenemos en cuenta la tosquedad con que aparecen mástiles, banderas y demás elementos de la edificación militar. Aunque no he podido conseguir una reproducción, tengo referencias de que esta imagen también se utilizó para realizar una xilografía que igualmente se publicó en *La Ilustración Española y Americana*<sup>(37)</sup>.

Tan magnífica vista, también nos hace reflexionar sobre lo espantosamente indocumentadas y agresivas que son algunas de las restauraciones que se hacen en la actualidad. Me refiero, por si hay algún despistado, al muro de hormigón del paño sur de la muralla -que sin duda ejerce una buena labor de sustentación- pero que no guarda ninguna relación con la forma, los materiales o los colores del primitivo muro, produciendo un impacto visual que se detecta a varios kilómetros de distancia.

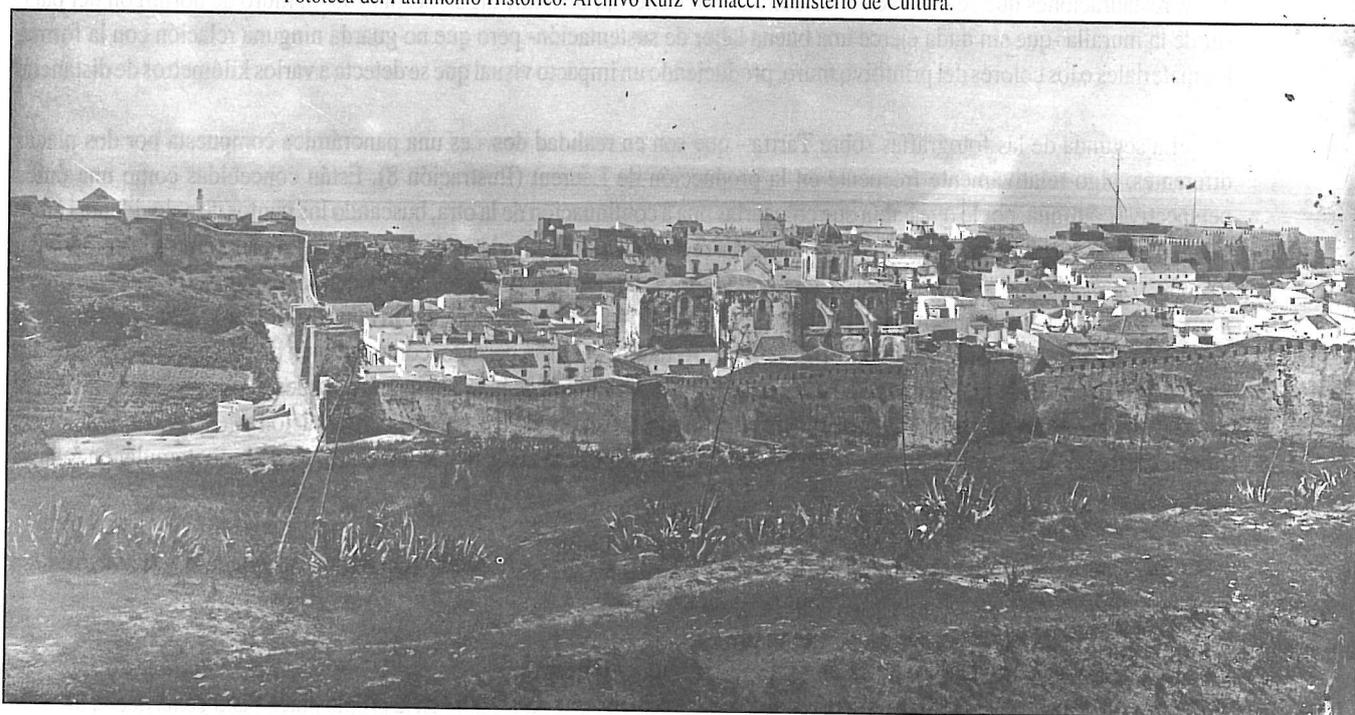
La segunda de las fotografías sobre Tarifa - que son en realidad dos - es una panorámica compuesta por dos placas diferentes, algo relativamente frecuente en la producción de Laurent (Ilustración 8). Están concebidas como una única perspectiva continua, por lo que había que colocarlas una a continuación de la otra, buscando los puntos de coincidencia entre las dos imágenes (La original operación la volverá a repetir en una de las vistas de Algeciras). La panorámica la componían los negativos 2.088-1º y 2.088-2º en la numeración de Laurent, que aparecen en los catálogos como *Vue de Tarifa en morceaux*, y que corresponden a los números 8.196 y 7.664 respectivamente del inventario moderno. En la placa de la izquierda aparecía el título en español: *Vista general*. Actualmente lo ha perdido, como también ha desaparecido la máscara en la parte izquierda de la panorámica. Es una perspectiva espléndida de la ciudad, realizada desde una posición elevada al nordeste de la misma. El perímetro amurallado se nos muestra en perfecto estado de conservación y le da a la población un carácter monumental. Ningún arrabal se ha extendido todavía por esa zona, lo que hace que se pueda contemplar en toda su plenitud.

En la numerada en el catálogo de Laurent con el 2.089 (Nº I.M. 7.476), se realiza en una sola placa lo que antes se hizo en dos, con resultados no tan espectaculares (Ilustración 7).

La última vista sobre Tarifa, que en los catálogos lleva el título de *Vue de Tarifa, avec la sierra Bullones, sur le côte d'Afrique*, lleva el nº 2.090 (7.476 en el inventario moderno) y escrito en español en la propia placa *Vista general con la costa de África*. (ilustración 9). Está realizada desde un punto de vista situado a cierta altura al NO de la muralla, probablemente

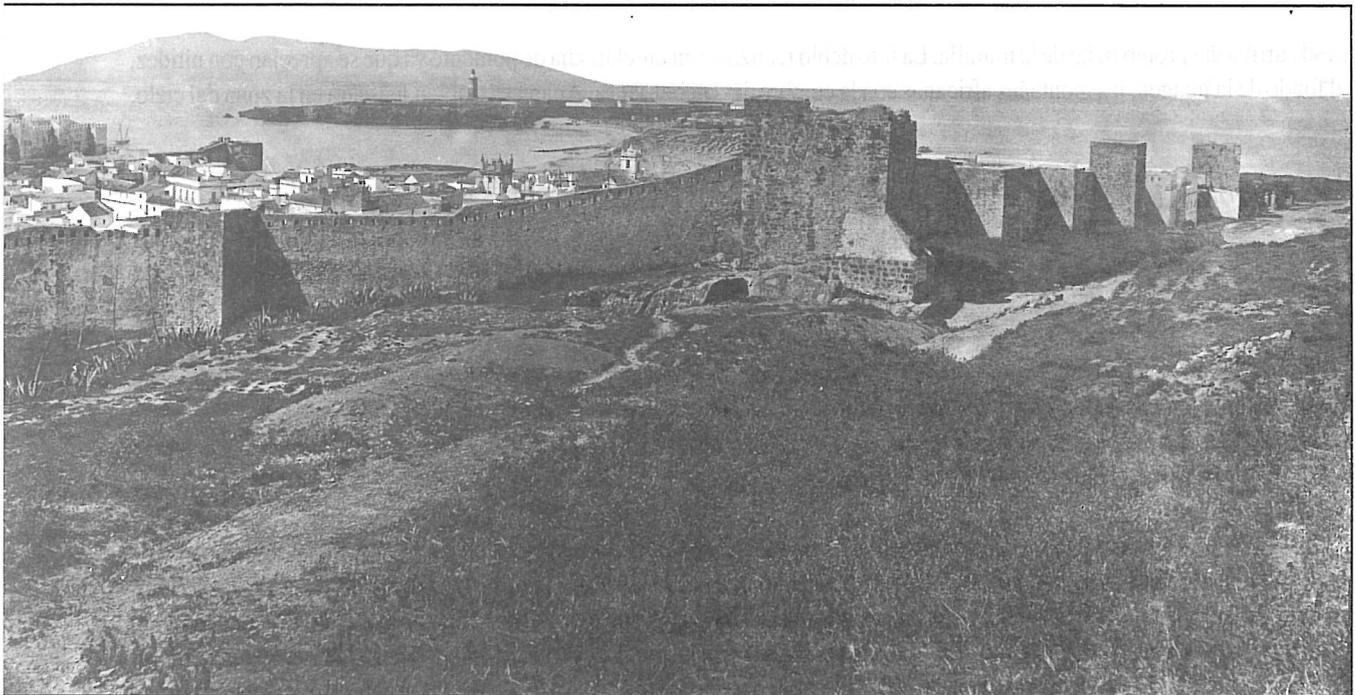


**Ilustración 6.** Tarifa (Cádiz). 2087. Vista de la torre de Guzmán el Bueno y del castillo. Nº Inventario moderno 7477.  
Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.





**Ilustración 7.** *Tarifa (Cádiz), 2089. Vista general.* N° Inventario moderno 7476. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.



**Ilustración 8.** *Tarifa (Cádiz), 2088. Vue de Tarifa en deux morceaux.* N<sup>os</sup> Inventario moderno 8196 y 7664. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.

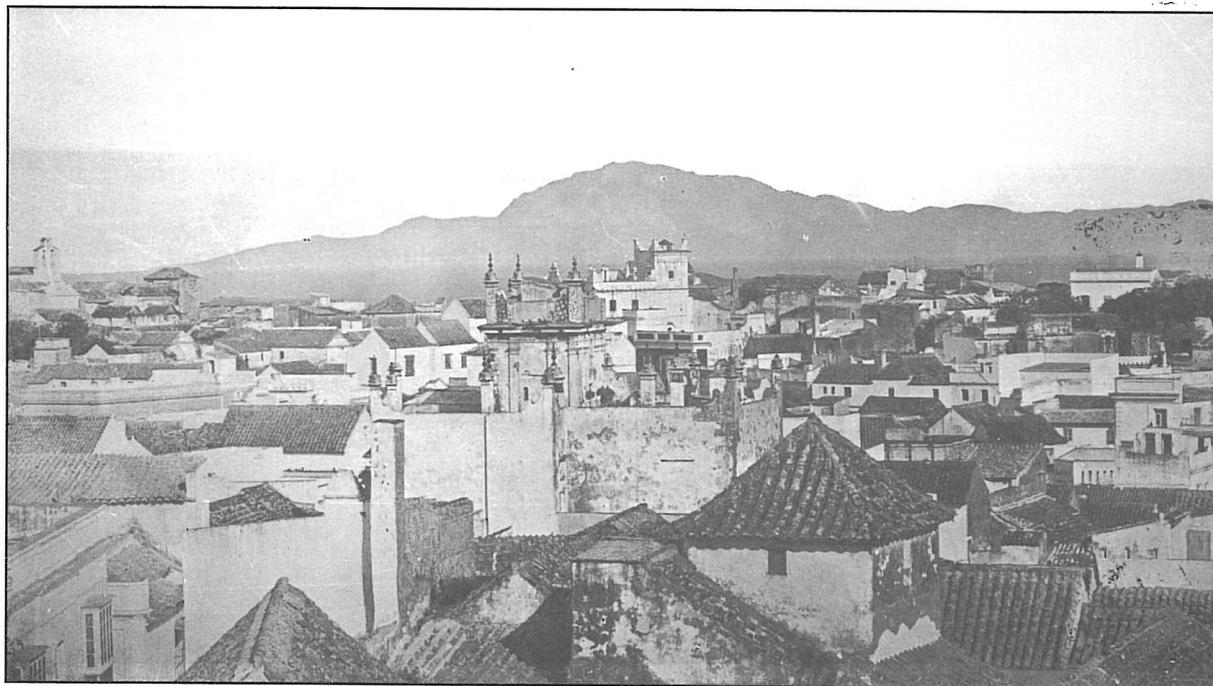


Ilustración 9. Tarifa (Cádiz). 2090. Vista general con la costa de África. Nº Inventario moderno 7671. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.

desde arriba del propio paño de la muralla. La foto debió realizarse en un claro día de poniente ya que se aprecian con nitidez, al fondo de la imagen, las montañas africanas con la cumbre del Djebel Musa. Aparece también máscara en la zona del cielo.

### 5.3.- Fotografías de Algeciras.

En los catálogos editados con posterioridad a 1876 aparecen 4 vistas sobre Algeciras. En concreto son las:

2.091 - *Vue générale.*

2.092 - *Vue de la baie et du rocher de Gibraltar, en 2 morceaux.*

2.093 - *La même vue, en un morceau.*

2.094 - *Vue de Gibraltar, prise d'Algeciras.*

Como en casos anteriores existen diferencias entre estos datos y los que aparecen en las placas. Siguiendo el orden de Laurent, en la primera de las fotografías (la 2.091, 7.662 del inventario moderno), que lleva el título de *Vista general*, se nos presenta una perspectiva de la ciudad realizada desde una posición elevada de la Villa Vieja. En concreto se elige un punto de vista situado en donde actualmente está la calle Alexander Henderson. La perspectiva fuga hacia el norte, apareciendo en el punto central del horizonte el campanario de la Iglesia de Ntra. Sra. de la Palma. Más cercana al espectador aparece la zona de huertas de las proximidades al Río de la Miel. En los primeros planos aparecen las casas que llevan una dirección de

edificación como la que actualmente tiene la calle Aníbal<sup>(38)</sup>. No aparece máscara en el cielo y el negativo de cristal ha sufrido una pequeña fractura en el borde inferior izquierdo.

La segunda fotografía está compuesta de dos placas y se titula *Vista de la bahía y el Peñón de Gibraltar* (números 7.660 y 9.391 del inventario moderno) (Ilustración 10). Para su realización se elige un punto de vista prácticamente igual al anterior, tanto que con las tres imágenes colocadas consecutivamente obtenemos una única panorámica, con un leve error de encaje entre la primera y estas dos. En estas -las que forman la nº 2.092 del inventario de Laurent- se avanza algunos metros al Norte, hacia el centro de la población, y se varía sustancialmente el ángulo de visión, que ahora se dirige hacia el Este. En la imagen aparece una panorámica que va del río y parte del antiguo puente en un extremo, hasta el Peñón en el otro. En el primer plano aparece un camino elevado que lleva la dirección de la calle Alexander Henderson, por lo que es bastante probable que el muro que continúa la valla de pitas siguiese la dirección del antiguo paño de muralla que protegía la ciudad por este lado. La placa de la derecha ha perdido el enmascaramiento y se ha desprendido la emulsión por la zona del cielo.

La tercera de las vistas, la 2.093 -7.661 en el inventario moderno- se titula en la placa *Vista de la Bahía y del Peñón de Gibraltar* y no guarda relación con la anterior, por lo que deducimos, al compararla con el título en francés que se da en el catálogo, que había cierto equívoco y que el título debía referirse a la primera de las fotos estudiadas de Algeciras. En ella se sitúa la cámara sobre el puente que cruzaba el río de la Miel, situado aproximadamente en la continuación de la actual calle Duque de Almodóvar (Ilustración 11). En esta zona sigue existiendo un pequeño camino de conexión entre la Villa Vieja y el centro de la ciudad, pasillo que atraviesa un batiburrillo de edificaciones efímeras y otras no tanto, que hacen que este espacio ocupe un lugar destacado en el libro de los despropósitos urbanísticos. La situación actual resulta todavía más hiriente si la comparamos con la imagen de Laurent, una de las más bellas y poéticas de las que estudiaremos. Entre el bosque de las arboladuras de las barcas de pesca, varadas en las orillas del río, aparecen de forma tenue la Bahía y la silueta del Peñón.

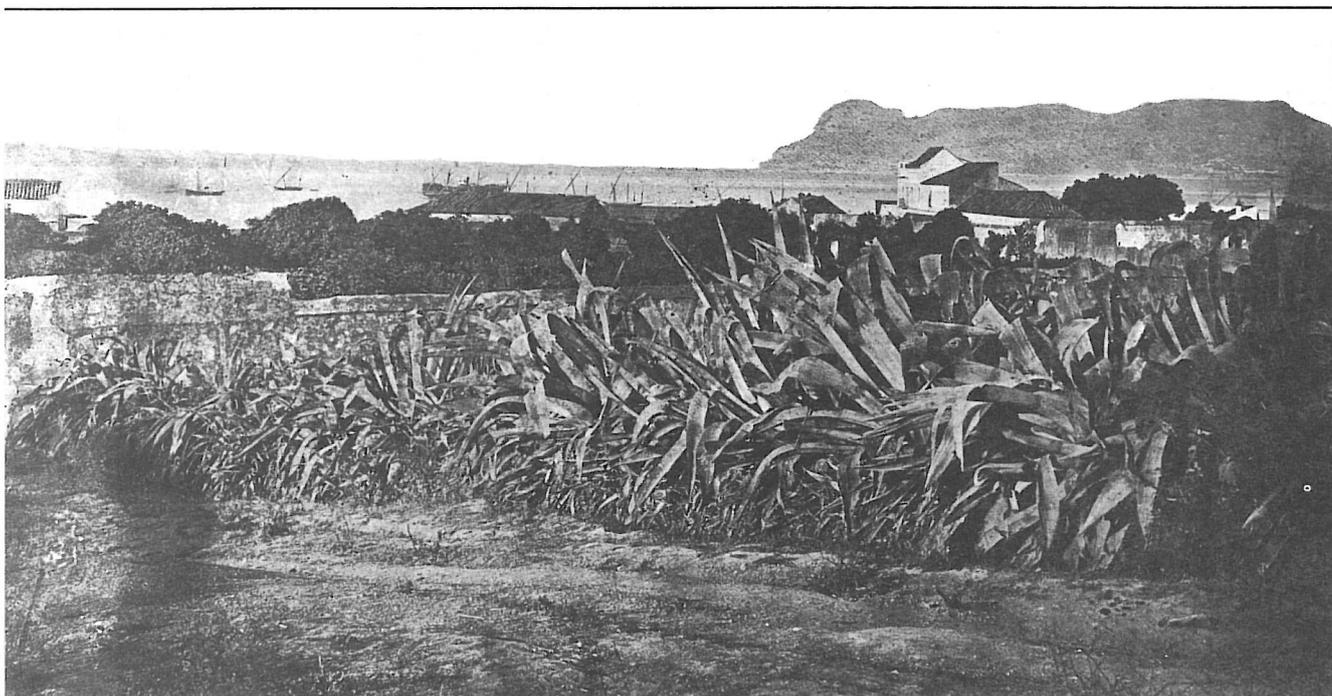
La valoración estética antes expresada debió compartirla el grabador Bernardo Rico<sup>(39)</sup> uno de los más destacados especialistas del grabado "*a testa*". De él encontramos una magnífica xilografía realizada para la *Ilustración Española y Americana*. Un ejemplar de la misma se encuentra en la Colección de Grabados de la Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar, grabado que sirve de portada para el presente número de ALMORAIMA.

El autor de la fotografía fue consciente de la bondad del encuadre, ya que, aunque no aparece en los catálogos publicados por Laurent, existe otra fotografía con un punto de vista muy similar. En concreto es la nº 8.258 del inventario moderno, en la que se varía en tan sólo unos cuantos centímetros la posición de la cámara. Esta toma debió ser la primera en realizarse, y debió desecharse por el movimiento que tienen las dos primeras barcas del primer término, producto seguramente de alguna actividad realizada en las mismas durante la exposición. Las sombras son prácticamente iguales en las dos fotografías, lo que nos indicaría que la fotografía debió repetirse al día siguiente, ya que hemos de tener en cuenta que en la otra ya no aparece la barca hundida del primer plano y cambian de posición algunos de los barcos varados, operaciones que no son inmediatas.

La última de las fotos realizadas en Algeciras, la 2.094 -nº 7.475 del inventario moderno- corresponde en realidad a una vista del Peñón desde la perspectiva algecireña. La toma se realiza desde una posición cercana a la de las primeras fotos vistas de Algeciras, justo en la planicie de la Villa Vieja, que aún está destinada en estos años a uso agrícola y donde ninguna construcción nos impide la contemplación de este magnífico paisaje en que aparece la Isla Verde, fortificada y todavía sin ninguna conexión con la ciudad, y más al fondo el Peñón quebrando el horizonte.



**Ilustración 11.** Algeciras (Cádiz). 2093. Vista de la bahía y del Peñón de Gibraltar. Nº Inventario moderno 7661.  
Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.



**Ilustración 10.** Algeciras (Cádiz). Vista de la bahía y del Peñón de Gibraltar. N<sup>os</sup> Inventario moderno 7660 y 9391. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.

#### 5.4.- Fotografías de San Roque.

Dos son las fotos que Laurent realiza de esta población. En los catálogos posteriores a 1876 aparecen con los siguientes números y títulos:

2.096 - *Vue prise de la place des taureaux.*

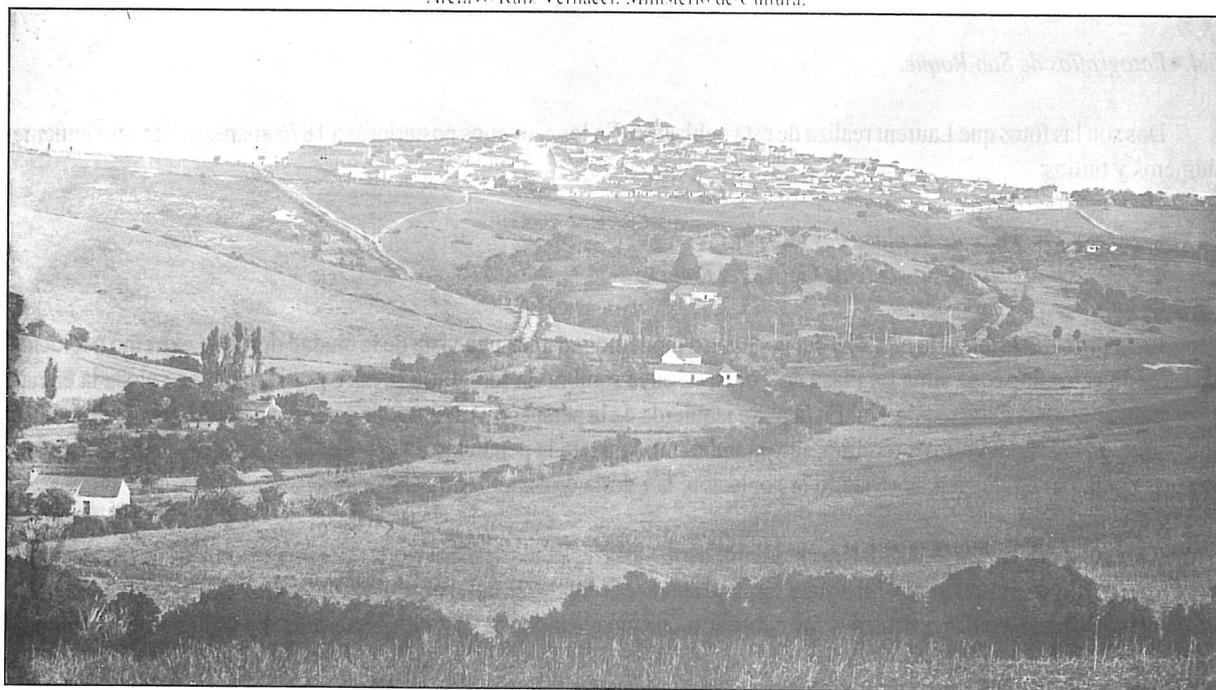
2.097 - *Vue prise de la route de Gaucin et Ronda.*

En la primera de ellas -la n<sup>o</sup> 7.479 del inventario moderno- aparece una vista de la ciudad desde su extremo occidental de estos años, en donde se sitúa La Plaza de Toros, en cuya sombra -la fotografía se hace por la tarde- se coloca la cámara para realizar la toma (Ilustración 12). En la parte izquierda de la perspectiva aparece un extremo de la Alameda; después de los prados en cuesta del primer término, se vislumbra nítidamente la pendiente de la calle Cazadores de Tarifa. Ocupando la parte central de la imagen, coronando la población, la Iglesia de Santa María Coronada.

La segunda vista -la n<sup>o</sup> 8.432 del inventario moderno- está realizada desde el Norte de la población, casi desde los límites del Pinar del Rey (Ilustración 13). En primer término aparece la depresión del Arroyo de la Colmena, San Roque se vislumbra en un plano distante, con un urbanismo que cubre armónicamente la colina sobre la que se sitúa. En último término aparece, débilmente, la silueta del Peñón. Esta forma de presentar la población -dar una idea completa de la ciudad con el mínimo de vistas- tenía cierta tradición entre los ilustradores franceses, especializados en un tipo de representación con una utilidad esencialmente militar. Probablemente Laurent -o su colaborador- tuviera presente esta influencia, ya que se trata de dos



**Ilustración 12.** *San Roque (Cádiz) 2006. Vista tomada desde la plaza de toros. N° Inventario moderno 7479. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.*



**Ilustración 13.** *San Roque (Cádiz). 2007. Vue prise de la route de Gaucin et Ronda. N° Inventario moderno 8432. Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Ruiz Vernacci. Ministerio de Cultura.*

perspectivas realizadas desde el Norte y desde el Oeste, que de forma descriptiva, resume con exactitud el San Roque de hace más de un siglo.

### 6.- CONCLUSIONES.

La comparación de las ciudades actuales con las poéticas imágenes tomadas hace 120 años, nos plantean multitud de aspectos susceptibles de análisis. Podríamos empezar por el aspecto urbanístico, pues de hecho estas fotografías son la mejor crítica al modelo de expansión y crecimiento seguido por estos espacios urbanos a lo largo del siglo. Obviamente las poblaciones que aparecen en las fotografías tenían, obligatoriamente, que transformarse para poder asimilar los volúmenes de población actuales, ya que como sabemos algunas de las ciudades representadas han multiplicado, en este espacio de tiempo, enormemente su número de habitantes. El problema es que durante esta transformación se han producido importantes pérdidas, que en algunos casos han afectado a elementos que constituían valiosas señas de identidad.

Las poblaciones que aparecen en las imágenes eran espacios agradables donde vivir y de haber tenido un crecimiento más respetuoso con el espacio y con la historia -más racional y menos especulativo en suma-, hubieran generado igualmente bellas ciudades y sitios agradables donde habitar. Pero nuestra intención no es especular sobre lo que pudo haber sido. En el momento presente, y de cara al futuro, tenemos el derecho como ciudadanos (y me atrevería a decir que el deber como personas comprometidas con la historia) de dar firme respuesta a las agresiones que se producen en nuestro patrimonio urbano.

Por otra parte he de decir que quizá el valor principal de las líneas que acaban de leer es que han servido de excusa para que algunas de las placas se convirtiesen en imágenes positivas casi por primera vez. En este sentido señalo que algunas de las fotografías son prácticamente inéditas, ya que se desecharon desde el principio y no llegaron a incluirse siquiera en los catálogos de Laurent. Otras apenas si llegaron a comercializarse y las copias antiguas habían desaparecido. La curiosidad de quien esto escribe ha servido, al menos, para rescatar del olvido unas imágenes de valor inapreciable para conocer el estado de las principales poblaciones de nuestro entorno en las últimas décadas del siglo XIX, testimonio de un tiempo y de un urbanismo apenas reconocible tras algo más de cien años. He utilizado la frase "rescatar del olvido". Sólo esto, puesto que su conservación estaba perfectamente garantizada, esperando, como cualquier otro archivo, la llegada de curiosos empeñados en meter las narices en tiempos pretéritos.

El trabajar en un Archivo así, es decir, perfectamente organizado y con su material totalmente resguardado de las agresiones que podrían afectar a los delicados materiales fotográficos, me ha hecho reflexionar sobre los importantes fondos documentales que se han perdido, y que se siguen perdiendo, no por robo, que supone concederle un valor a estas obras, sino por los peores enemigos de nuestro patrimonio histórico: la desidia y la ignorancia de quienes se supone tienen que velar por ellos (no incluyo solamente a las administraciones con competencia para ello, sino también a los propios fotógrafos y a los responsables de archivos que no dispensan el cuidado que merecen este tipo de obras). Tristemente, a más de uno nos han llegado noticias de fondos fotográficos que primero se tiraron en cualquier rincón y finalmente terminaron en la basura. En nuestra comarca se hace más patente, si cabe, la necesidad de sistemas de protección para este tipo de fuente documental, ya que la elevada humedad relativa de la zona acelera los procesos destructivos que afectan a los materiales fotográficos.

Quizá sea la familiaridad del medio lo que hace que no sea valorado suficientemente, dándosele aprecio tan sólo cuando

tiene una clara intencionalidad artística, cuando es precisamente la cotidianeidad lo que convierte a la fotografía en una riquísima fuente documental, pues nos informa incluso de los detalles más nimios. Hasta el siglo XIX, pintores y artistas en general suministraban la única vía de acceso a la información gráfica, aunque tamizadas por el filtro de sus condicionantes estéticos. De este modo transformaban la realidad, ocultando miserias o engrandeciendo paisajes y personajes; transformaciones que hacían que nos perdiésemos los detalles, que en gran medida terminan definiendo la forma de vivir.

Esta valoración del detalle ha servido en algún caso para proporcionar interesantes usos al Archivo Fotográfico Ruiz Vernacci. Así, por ejemplo, basándose en los fondos de Laurent se reconstruyó el maltrecho escudo de la fachada del Palacio de Linares de Madrid recientemente restaurado; igualmente, en la última restauración de las pinturas negras de Goya, se tuvieron en cuenta las fotos que Laurent había realizado antes que se arrancaran de La Quinta. No se puede esperar que los archivos iconográficos vayan a tener siempre un uso tan pragmático -aunque en estas líneas hemos sugerido su posible utilización en la restauración de uno de los monumentos más emblemáticos de la Comarca-, pero creo firmemente que el simple hecho de conseguir una recreación tan directa de la historia les proporciona un enorme valor y justifica plenamente su existencia.

Para terminar he de mencionar que este escrito no agota la producción de la firma Laurent en el Campo de Gibraltar. Recientemente he tenido ocasión de ver<sup>(40)</sup> algunas postales realizadas en la zona por los sucesores de Laurent con motivo de la Conferencia de Algeciras. Tampoco se agota la presencia de imágenes campogibaltareñas en el Archivo Ruiz Vernacci. Existe un importante número de fotografías realizadas en etapas posteriores por sus continuadores en la gestión del Archivo, que sin duda aportarán luz a la historia gráfica de este siglo.

### 7.- BIBLIOGRAFÍA

- ARTOLA GALLEGO, M. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Volumen V de la Historia de España Alfaguara. Alianza. Madrid 1973
- BRION, M. «El Romanticismo» en *El Arte y el Hombre*. Ed. Planeta, Barcelona 1977
- 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
- CORTÉS, John E. «The history of the vegetation of Gibraltar». En revista Almoraima. Nº 11, mayo de 1994.
- DORIVAL, B. «La época del realismo» en *El Arte y el Hombre*. Ed. Planeta, Barcelona 1977
- FONTANELLA, L. *La Historia de la Fotografía en España*. Desde sus orígenes a 1900. Ed. El Viso, Madrid 1981
- FONTANELLA, L. «150 años de Fotografía: Contemplación y comprensión». En *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. Ed El Viso, Madrid 1989.
- GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Félix. «El Archivo Fotográfico Ruiz Vernacci». En el Catálogo de la exposición *La Documentación Fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos: J. Laurent, I.* Ministerio de Cultura. Madrid. 1983.
- GUTIÉRREZ, Ana & TEIXIDOR, Carlos. *El Archivo Fotográfico Ruiz Vernacci. Fondos y Metodología de Investigación*. I.C.R.B.C. Ministerio de Cultura. Madrid 1992.
- GUTIÉRREZ, Ana. «Juan Laurent y Minier, Fotógrafo». En el Catálogo de la exposición *La Documentación Fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos: J. Laurent, I.* Ministerio de Cultura. Madrid. 1983.
- 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
- KURTZ, Gerardo F & ORTEGA, Isabel, Coord. *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. Ed El Viso. Madrid 1989.
- LAURENT, J. *Catalogue des principaux tableaux des Musées d'Espagne reproduits en photographie...* Madrid 1867.
- LAURENT, J. *Guide du Touriste en Espagne et en Portugal ou itinéraire através ces pays. Au point de vue Artistique, Moonumental et Pittoresque*. Catalogue. J. Laurent et cie. 1879.
- LAURENT, J. & ROSWAG, A. *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et en Portugal. Itinéraire Artistique par A. Roswag*. J. Laurent et cie. Madrid 1879.
- LAURENT, J. *Oeuvres d'art en Photographie. Catalogue des Photographies*. Publiées par L'ancienne maison Laurent. Madrid 1876.
- LAURENT, J. *Oeuvres d'art en Photographie. L'Espagne et le Portugal. Au point de vue. Artistique, Moonumental et Pittoresque. Catalogue*. Par J. Laurent. Paris 1872.
- LÓPEZ MONDEJAR, Plubio. *Las fuentes de la memoria, fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Lunweg. Barcelona 1989.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel. *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Volumen VI de la Historia de España Alfaguara. Alianza .Madrid. 1974.
- MENÉNDEZ-PIDAL, Gonzalo. *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*. Centro de estudios constitucionales. Madrid 1988.
- OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX*. Imprenta de Moreno y Rojas. Madrid 1883-1884

- PARDO GONZÁLEZ, Juan Carlos. «El paisaje imaginado: Gibraltar y su Campo en los grabados de David Roberts». En Revista *Almoraima* nº 12. Octubre de 1994.
- 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
- TEIXIDOR, Carlos. «Las Tarjetas postales de la Fototipia Laurent». En el Catálogo de la exposición *La Documentación Fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos: J. Laurent*, I. Ministerio de Cultura. Madrid. 1983.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos. «Nuevos datos sobre J. Laurent». En *Fotografía Española 1839-1986*. Sociedad de Historia de la Fotografía Española. Sevilla. 1986.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Alinza. Madrid 1994.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*. Ed. Cátedra. Madrid. 1994.
- SOUGEZ, Marie-Loup. «La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la Fotomecánica y aproximación a los inicios en España». En *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*. Ed El Viso. Madrid 1989.
- 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
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel. «Historia de la Fotografía en Andalucía.» En *Historia de la Fotografía Española 1839-1986*. Sociedad de Historia de la Fotografía Española. Sevilla. 1986.
- YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel. *Retratistas y Fotógrafos*. Grupo Andaluz de Editores Repiso-Lorenzo. Sevilla 1981.
- ZANNIER, I. «Paisaje y Fotografía en el Gran Tour Mediterráneo» en el Catálogo de la exposición *Paisaje Mediterráneo*. Electa, Milán 1992

## NOTAS

- (1) ROSWAG, A. *Itineraire Artistique en la Nouveau Guide du Turisme en Espagne et Portugal* de J. Laurent J. Laurent et cie. Madrid 1879. pag.V.  
...La fotografía rinde un eminente servicio por cuanto permite reunir, agrupándolos para su comparación y estudio, los elementos históricos y artísticos dispersos por los distintos museos y colecciones del mundo entero. ¿Acaso podemos negar que numerosas obras habían permanecido desconocidas por la mayoría, totalmente impedida de llevar a cabo un viaje completo alrededor del mundo artístico, antes de que la fotografía las haya esparcido, vulgarizado o multiplicado? ¿Y no es la fotografía la que ha permitido a los escritores reconstruir, con estos nuevos materiales, la historia del Arte, corregir los errores, y finalmente dar a cada uno el medio para sacar partido o provecho de ello? Traducción: Antonio Castañeda.
- (2) Para los legos en la materia indicamos que el enmascaramiento consiste en la aplicación de un material opaco, normalmente una silueta de papel o un líquido oscuro extendido con pincel, sobre el negativo. De este modo se impide el paso de la luz en las zonas aplicadas, lo cual implica que desaparezcan las formas de esa parte de la placa. En esta época se utilizaba habitualmente en la zona del cielo, que de este modo aparecen en el positivo totalmente blancos.
- (3) Ana Gutiérrez y Carlos Teixidor. *El Archivo Ruiz Vernacci. Fondos y metodología de conservación*. pag 5.
- (4) Lee Fontanella en *La historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes a 1900* (pág. 154) cifra la producción total de Laurent en 20.000 imágenes.
- (5) El párrafo es como sigue: *Veinte años antes de que la idea de reproducir con fotografías los tesoros de los museos no se le hubiera ocurrido a ningún gobierno, M. Laurent ya lo había hecho en España. Si nos detenemos a considerar cuantos sacrificios y perseverancia tuvo que tener M. Laurent, sin apoyos oficiales y con sus únicos recursos, para no desanimarse a causa de los obstáculos, la rutina y la ignorancia que nunca faltan sobre todo cuando se trata de poner un rayo de luz sobre lo que pertenece al dominio de la inteligencia.*
- (6) LÓPEZ MONDEJAR, Plubio. *Las fuentes de la memoria, fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*.
- (7) Ana Mª Victoria Gutiérrez: *Juan Laurent y Minier, fotógrafo*.
- (8) FONTANELLA, Lee. *Op. cit.* pag. 150. Dicho investigador nos proporciona la situación del primitivo estudio sito en el Boulevard Montmartre 3. También nos da el dato de que en estos años ya firmaba como Laurent y Cía, lo que indica cierto éxito y volumen empresarial.
- (9) Basándose en esta coincidencia de fechas Ana Gutiérrez plantea la hipótesis de su posible venida a Madrid formando parte del séquito de la Reina Mª Cristina, a quien probablemente fotografió en París.
- (10) Hubo, además de la mencionada en la nota nº 8, dos sedes sucesivas en la calle Richelieu, primero en el nº 27 y luego en el 90.
- (11) TEIXIDOR, Carlos. *Nuevos datos sobre J. Laurent*.
- (12) Ana Gutiérrez. *Op. Cit.* pag. 24-25. Apunta también que quizá fuera el mismo estudio donde, anteriormente, estuvo trabajando el fotógrafo C. Clifford.
- (13) SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. pag.244.
- (14) Según Ana Gutiérrez en la obra citada anteriormente, en estas fechas su esposa figura con el nombre de Amalia Daillencq, nacida el 20 de Septiembre de 1820, aunque en fechas posteriores en los documentos encontrados aparece con el nombre de Emilia Daillencq. Esta discrepancia puede deberse a un simple error en la transcripción de un nombre que además se traducía del francés -normal si tenemos en cuenta la similitud entre ambos-, o porque hubiera contraído segundas nupcias, pienso, con, posiblemente, una hermana de su primera mujer, algo que no era extraño en esos años.
- (15) Ana Gutiérrez. *Op. Cit.* pag. 24.
- (16) Hecho que permite plantear también que su llegada a nuestro país fuera estimulada por tener información de la coyuntura favorable que atrajo la inversión en España de grupos financieros extranjeros, que actuaban a través de sociedades de crédito, que colocaban los títulos de las compañías ferroviarias españolas en la Bolsa de Paris.
- (17) El texto es como sigue: «La red ferroviaria, hoy casi terminada, de lo cual es fácil darse cuenta al echar una ojeada al nuevo mapa que acompaña nuestro libro, ha convertido en accesibles un buen número de localidades, ciudades curiosas, pintorescas, ricas en monumentos, las cuales, antiguamente, solo eran visitadas a

- costa de algunas fatigas y por unos pocos privilegiados por la fortuna. Merced a las vías férreas, actualmente es fácil, en un rápido viaje, abarcar en su conjunto todo lo que la península Ibérica guarda de interesante».*
- (18) Ana Gutiérrez. *Op. Cit.* pag. 26.
  - (19) El papel tuvo una acogida favorable en España y sobre todo en Francia, Las ventajas de este nuevo material se anunciaron pronto en revistas especializadas, así en 1866 -según recoge Lee Fontanella, *Op. cit.* pág 153- en la Revista del movimiento intelectual de Europa, se dice: Los retratos obtenidos por este sistema, en papel, porcelana o esmalte, son tan superiores a los que se han visto, que inutilizan por completo todos los sistemas usados hasta ahora, incluso los conocidos bajo el nombre de Whotlytipia, y sobre todo el de los trasportes de colodión al papel porcelana, que se ha practicado hasta ahora con un éxito muy mediano. Así es, que no extrañamos que la nueva invención, de origen puramente español, haya causado una sensación profunda en la capital del vecino imperio, y que los primeros establecimientos fotográficos de París hayan resuelto adoptar este nuevo sistema y hecho en su vista proposiciones muy ventajosas a sus inventores.
  - (20) Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura BA/3915.
  - (21) Recordemos que según Fontanella (*Op. Cit.* pág 150) ya aparecía en su primer período de producción exclusivamente francesa.
  - (22) Se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid.
  - (23) Félix González Domínguez. *El Archivo Ruiz Vernacci.* Pag. 15.
  - (24) La red comercial de Andalucía estaba constituida por las siguientes delegaciones:  
Córdoba: D. Manuel García Lovera. Librería.  
Sevilla: D. Juan Rossy. C. Gerona 26 y 27.  
Cádiz: D. Manuel Morillas. C. San Francisco 36.  
Granada: D. José Robles. Zacatín 77.  
Málaga: D. Francisco Moya. Puerta del Mar 15.
  - (25) Este procedimiento tiene su origen en la patente desarrollada por Poitevin en 1855, que posteriormente se desarrolló en Francia (Marechal) y en Alemania (J. Albert). El proceso consiste en la insolación de una capa de gelatina bicromatada que se extiende sobre un cristal, al que, encima, se le ha puesto un negativo fotográfico. El exceso de bicromato se elimina después con agua. Al mojarse la capa de gelatina absorbe el líquido, hinchándose en proporción inversa a la luz que ha pasado por el negativo. Se procede al entintado de la placa con tinta grasa, que es repelida por las partes hinchadas, adhiriéndose intensamente en las iluminadas y en mayor o menor grado -según la cantidad de luz- en las intermedias. Después por presión se estampa sobre papel. Se obtenían así reproducciones de mucha calidad, pero su ejecución era delicada y no se podían hacer tiradas excesivamente largas.
  - (26) Como señala Ana Gutiérrez *Op. Cit.* pag 24. La muerte de Laurent pudo ocurrir entre 1892 y 1893, ya que en «Las Joyas de la Exposición Histórica Europea», publicada en Madrid en 1893, se reseñan las láminas como obra de Laurent, pero está editada por el sucesor de Laurent, que suponemos que sería Roswag o Melina.
  - (27) Carlos Teixidor. *Las tarjetas Postales de la Fototipia Laurent.* Pag. 19.
  - (28) Utilizando el amplísimo Archivo se imprimieron un importante número de postales que se agruparon en las siguientes series: Serie A: Reproducciones de cuadros modernos (160 postales), serie B: Tipos españoles (100 postales), serie C: Asuntos religiosos (20 postales), serie D: Residencias reales en España (45 postales), serie E: Literas y coches reales (15 vistas y 10 tarjetas postales), serie F: Balnearios. Monasterio de Piedra (20 postales), serie G: Goya en el Escorial (20 postales), serie H: Don Quijote de la Mancha (10 postales), serie I: Desnudo artístico (constaba de 10 tarjetas postales y se vendía exclusivamente a artistas), serie J: Segovia (10 tarjetas), serie K: Andalucía, serie L: Cataluña, Montserrat.
  - (29) Marie-Loup Sougez, *Op. Cit.* pag. 129.
  - (30) El Colodión era conocido como «Algodón-Pólvo» también llamado Piroxilina. Era un explosivo a base de Celulosa Nítrica que se sensibilizaba al unirse al yoduro de Plata.
  - (31) Marie-Loup Sougez. *Op. Cit.* pag. 131.
  - (32) En el Archivo Ruiz Vernacci se conservan algunas imágenes de estos laboratorios de campaña. Quizá donde con más claridad se aprecia es en la placa nº 741 en que aparece en el patio del Palacio Real o de la Audiencia de Valladolid.
  - (33) Recordemos que hasta los años ochenta no comenzaron a ser asequibles las placas ortocromáticas, Hasta entonces, en los positivos, tanto los objetos amarillos como los rojos aparecían bastante oscuros. Los azules y violetas, en cambio, aparecían como claros. En cualquier caso, como señala Aaron Scharf en Arte y fotografía pág 62, hasta la aparición de las películas pancromáticas a comienzos de este siglo, la transcripción de imágenes a positivos en blanco y negro no era totalmente congruente con nuestra percepción del espectro visible.
  - (34) CORTÉS, John E. «The history of the vegetation of Gibraltar».
  - (35) Para más información sobre la transformación del paisaje que hace este autor, puede consultarse PARDO GONZÁLEZ, Juan Carlos. «El paisaje imaginado: Gibraltar y su Campo en los grabados de David Roberts». *Almoraima*, nº 12. Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar. 1994.
  - (36) Aunque el punto de vista de Richard Ford está algo más distante, la elección del ángulo de contemplación del castillo es la misma. Sobre el dibujo de Ford puede encontrarse información en PARDO GONZÁLEZ, Juan Carlos. *Op. Cit.* pag. 104-106.
  - (37) En concreto se publicó en 1893, pág 105.
  - (38) Incluso aparece un pozo que pudiera tener relación con uno aparecido recientemente tras un derribo en una parcela de la mencionada calle.
  - (39) Nacido en 1825, fue discípulo de Calixto Ortega y de Vicente Castelló, con él mejoró notablemente el arte de grabar en madera. Colaboró en muchas publicaciones pero su labor más asidua la realizó para *El Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana* de la que llegó a ser director artístico.
  - (40) Colección de D. Antonio Benítez, Algeciras.