

HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA. UN ENFOQUE DESDE LO GLOBAL HASTA LO LOCAL

Emilio Luis Lara López
María José Martínez Hernández

Revista de Antropología Experimental
www.ujaen.es/huesped/rae
número 3, 2003
ISSN:1578-4282
Depósito Legal: J-154-2003

Resumen

La Historia de la fotografía en España, desde 1840 hasta 1918, es un aspecto de máximo interés en los estudios realizados por los profesionales de Clío, pues las imágenes captadas por una cámara son una fuente histórica fundamental. Pero para analizar correctamente una fotografía, es necesario conocer previamente la evolución del arte de Daguerre. Este trabajo es una apretada síntesis del desarrollo de la fotografía antigua en España y en Jaén, en un intento de conciliar la historia general con la local.

La historia de la fotografía en España es una más de las caras del poliedro de la Historia Contemporánea, o para aquilatar más el concepto, de la Historia del Tiempo Presente —según hasta donde queramos dilatar/contrair la cronología del fenómeno estudiado—, que afortunadamente se está convirtiendo, conforme pasa el tiempo, en una disciplina más valorada por los profesionales de Clío, así como en una fuente documental de primera magnitud. Por ello, es preceptivo hacer una distinción a la hora de calibrar terminológicamente la historia de la fotografía:

1) Por fotohistoria se entiende la historia del hecho fotográfico, es decir, la invención y desarrollo de la técnica de impresionar placas a la luz solar —o artificial— para obtener una imagen fidedigna de aquello retratado. Atañería a esta especialidad histórica el estudio diacrónico de los avances de la técnica fotográfica, la evolución de los modos de fotografiar (nacimiento de los gabinetes), influencia de los códigos narrativos pictóricos en el arte de Daguerre, la investigación de la obra

de los fotógrafos pioneros, temáticas susceptibles de ser fotografiadas, la burguesía como primordial clase social cliente del invento, desarrollo, popularización y democratización del hecho fotográfico y la impronta dejada en las mentalidades decimonónicas, definitiva eclosión de la fotografía de la mano de los operadores aficionados, etc¹

2) Las fotografías suponen un material documental extraordinario para el historiador, pues la conformación de diferentes corpora fotográficos posibilita historiar a partir de una documentación visual apenas explotada, y que no sólo completa y complementa el discurso histórico elaborado a través de la utilización de fuentes tradicionales, sino que permite realizar una lectura novedosa de múltiples fenómenos, ya que la fotografía, entendida como documento visual, registra una serie de elementos que pasan inadvertidos en las fuentes clásicas contemporáneas: documentos de archivo y prensa fundamentalmente, esto es, fuentes textuales. La fotografía debe ser colocada en el mismo nivel que el resto de bloques fontales, llegando a una equiparación de los documentos textuales y visuales².

Lo idóneo es que el historiador esté equipado con un doble utillaje: el conocimiento de la ftohistoria —paso previo— y el manejo de la fotografía en tanto en cuanto fuente documental³, pues a partir de entonces, puede roturar terrenos —antes baldíos— y recoger frutos sazonados. Es un requisito imprescindible conocer los entresijos de la ftohistoria para comprender el porqué de cada fotografía analizada —sobremanera las fechables en el s. XIX—, esto es, la época en que ésta fue realizada, la técnica empleada por el operador, el tipo de fotografía utilizado (daguerrotipo, calbotipo, ferrotipo, foto estereoscópica, etc.), los códigos visuales transmitidos, las motivaciones que llevaban a hacerse un determinado —y no otro—retrato, etc. Para decirlo metafóricamente, es como si el estudioso, provisto de un zoom, fuera paulatinamente enfocando desde lo más lejano hasta lo más cercano, es decir, desde la historia de la fotografía a escala nacional —contextualizada a su vez en el panorama internacional—, hasta la historia de la fotografía a nivel regional, provincial y local, niveles a su vez incardinados —subsumidos— en el nacional.

El investigador, al manejarse con soltura en los diferentes peldaños de la ftohistoria, puede afrontar con garantías de éxito estudios foca-

lizados en áreas locales, ya que, el esquema básico de la historia de la fotografía en España —en cuanto a implantación y desarrollo—, es aplicable en buena medida a las ciudades y pueblos de la geografía nacional, con lo que las posibilidades de la microhistoria visual suponen un filón aún prácticamente sin explotar en la industria minera historiográfica⁴. En este sentido, he optado por realizar una apretada síntesis de la historia de la fotografía encajando en el organigrama general una fotohistoria particular, la de Jaén⁵, como ejemplo palmario de reproducción en la escala provincial/local de la estructura fotohistórica española. El vector temporal escogido es 1839-1918, pues la fecha primera es la de invención de la fotografía y rápida extensión internacional, mientras que la fecha segunda alude al término de la Gran Guerra, con la definitiva consolidación de la fotografía gracias a los operadores aficionados.

El daguerrotipo y los primeros profesionales

Aunque podemos rastrear los antecedentes fotográficos en un amplio elenco de espectáculos visuales basados en ingenios ópticos, tales como los cosmoramas, dioramas, linterna mágica, fantasmagorías, mundonuevos, etc., etc.⁶, puestos de moda en el s. XVIII, lo que nos interesa es centrarnos en el invento fotográfico en sí, cuya paternidad hay que atribuirle por igual a Nicephore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre. Niépce, en 1826, obtendría la primera fotografía, la célebre Vista desde la ventana, y Daguerre, en 1837, conseguiría un autorretrato, siendo a la postre este autor el que se haría con las mieles del éxito tras una campaña publicitaria francesa de hondo calado en los cenáculos académicos. El 10 de noviembre de 1839 se toma en Barcelona un daguerrotipo, y ocho días después se hará otro en Madrid, extendiéndose como una mancha oleaginosa el invento por la península e islas en poco más de dos o tres años.

Un daguerrotipo⁷ consistía en exponer una placa de cobre a la luz solar —durante 10 ó 15 minutos—, filtrándose las imágenes a través de una lente focal. Uno de los lados de la placa estaba muy pulido y recubierto de un baño de plata. Justo antes de ser utilizada dicha placa, era sensibilizada con vapores de yodo, y después era introducida en el fondo de una cámara oscura, quitando el obturador de la lente unos minutos —en función de la luminosidad reinante—. Más tarde la pla-

ca era sometida a vapores de mercurio, y se fijaba la imagen obtenida con un lavado de sulfito de sosa. La imagen resultante era única, no existía posibilidad de sacar copias, y para ver el resultado era menester contemplar la placa desde un ángulo, pues si se miraba de frente se-nejaba un negativo.

La mayor ventaja de los daguerrotipos respecto a las miniaturas pictóricas —tan en boga en el s. XIX—, era su reducido precio, que era de alrededor de 20 reales frente a los 80 —podía llegar hasta 160— que cobraba un pintor miniaturista, a lo que había que sumar la absoluta fidelidad con el modelo, lo que explica que fuera el retrato unipersonal la modalidad más frecuentada por los daguerrotipistas y la burguesía, el estrato social que con mayor ahínco buscará ser inmortalizado mediante daguerrotipos. Este paralelismo entre burgueses y fotografía no ha de extrañar, ya que la emergencia de esta clase social en el XIX apareja el cuasi apropiamiento de un nuevo arte —el fotográfico— como vehículo de expresión de su crecedero poder: si la nobleza había venido usufructuando los retratos al óleo como fórmula artística de perpetuar su magnificencia y calidad sanguínea, la burguesía liberal nucleará las clientelas de los fotógrafos al haberse adueñado de una técnica artística novedosa que reproducía la imagen personal con una pasmosa verosimilitud.

Si bien los pioneros de la daguerrotipia en España fueron científicos de talante progresista espoleados por la curiosidad, este arte será introducido en la península por operadores profesionales extranjeros como Charles Clifford, el Conde de Lipa, Eugenio y Enrique Lorichon —entre los más destacados—, que a la par que fotografiaban enseñaban, en cursillos acelerados, los rudimentos técnicos a una pléyade de discípulos, los cuales acabarían por afianzar y difundir el revolucionario invento a todo lo largo y ancho del territorio. Además, estos primeros daguerrotipistas de origen extranjero, no se encastillaron en Madrid y Barcelona, sino que se dedicaron a viajar, expandiendo el fenómeno fotográfico merced a su labor pedagógica antes reseñada. Nacen así los fotógrafos transeúntes.

Estos fotógrafos transeúntes serán los profesionales responsables de generar fotógrafos locales debido a enseñar el oficio en pocas clases, vendiendo además el material necesario: cámaras, trípodes, pla-

cas, y productos de fijado y revelado, y nutriéndose su clientela mayoritariamente de pintores miniaturistas, que ven en el nuevo arte un fabuloso negocio, por lo que se procede a una reconversión de artistas de la paleta en artistas de la cámara, debiéndose hacer hincapié en los débitos de la fotografía respecto a la pintura⁸, pues los retratos fotográficos imitarán las poses, encuadres y motivos iconográficos de los pictóricos, por lo que los retratos de la clase social más ávida de eternizarse fotográficamente, la burguesía, han de entenderse como una teatralización de gustos y modos de vida, de manera que lo particular queda soterrado en lo general, es decir, es más importante la apariencia de pertenecer a una capa social —la burguesa— que potenciar las características individuales del retratado. La hibridación de fotografía y pintura se explicitará en el iluminado: coloreado de la imagen empleando pintura, ya que no hay que perder de vista que no pocos de los pioneros de la fotografía eran miniaturistas, o por lo menos poseían sólidos conocimientos pictóricos (se dedicaban a la docencia del dibujo en academias, institutos u otras instituciones culturales).

Promediado el s. XIX, los daguerrotipistas se han afianzado en ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Málaga, Santander o Jaén⁹ —trabajando en la capital jiennense Manuel de la Paz Mosquera—, siendo norma habitual fotografiar en improvisados estudios —caso de los operadores transeúntes— o en gabinetes estables —situados en las ciudades principales—, desplazándose los clientes hasta el establecimiento. En general, los transeúntes fueron los que adoptaron la fotografía como oficio, lo que a la postre acarrea dotar a este invento de un preclaro sentido comercial, consiguiendo divulgar los retratos con su bregar cotidiano, permeando con prontitud las mentalidades de los estratos sociales medios y altos. Conforme avanzaba el decenio de 1850, el arte de Daguerre, tras convulsionar los gustos burgueses, le había ganado la batalla a la miniatura pictórica, aunque el daguerrotipo estaba en franca decadencia, pues había sido sustituido por nuevos procedimientos fotográficos.

Avances fotográficos: la imagen multiplicable

El punto más débil del daguerrotipo era la imposibilidad de sacar copias, por lo que se producen innovaciones técnicas que permitirán la copia de una placa original, destacando el calotipo o talbotipo, proce-

dimiento que posibilitaba multiplicar las imágenes partiendo de un negativo de papel, lo que implementó enormemente la industria fotográfica e inauguró el verdadero futuro de este arte: la obtención de millares de copias de una sola toma. Igualmente en el decenio de 1850, se daría un paso más en la modernización fotográfica: las placas de cristal utilizadas serían sensibilizadas con colodión, lo que equivalía a reducir el tiempo de exposición a sólo dos segundos, ofreciendo las imágenes un resultado espectacular por su gran nitidez. Finalizando dicha década, el procedimiento denominado del colodión seco finiquitaría con el engorro que suponía el hecho de tener que sensibilizar la placa pocos minutos antes del disparo fotográfico, pues las placas podían almacenarse durante meses, estando disponibles en cualquier momento. El ahorro de tiempo y la comodidad para el profesional eran algo evidente.

Empero, la práctica fotográfica era todavía un oficio pesado —y pesadoso— cuando el operador decidía abandonar las cuatro paredes del estudio y se decidía a tomar placas al aire libre. En esos casos, debía transportar un voluminoso y pesado instrumental que cargaba a lomos de una caballeriza, o bien introducía en carros-laboratorio, ya que era indispensable arramblar con la totalidad del material, viajando por si fuera poco por los tortuosos caminos que vertebraban la piel de toro. Empiezan a fotografiarse paisajes, vistas monumentales de ciudades y obras de arte, siempre repitiendo los códigos narrativos impuestos por la pintura, que eran asumidos sin discusión por los profesionales de la fotografía antes de ser trasvasados a las placas que tomaban.

Las tarjetas de visita: popularización y democratización de la fotografía

En 1858 se impone una modalidad fotográfica conocida como tarjeta de visita —galicismo proveniente de *carte de visite*—, un peculiar formato — 6 x 9 cm— obtenido a base de emplear una cámara dotada con seis objetivos —que toleraba la adaptación de chasis móviles—, pudiendo obtenerse hasta media docena de fotografías en cada toma, lo cual, unido a su bajo coste y facilidad de reproducción, motivó que las clases medias se subieran alegremente al tren fotográfico, popularizándose la fotografía como arte y democratizándose la posesión y

detentación de imágenes propias y de familiares y allegados. Si la aristocracia laica y eclesiástica había monopolizado el retrato pictórico — en el sentido de arte áulico—, la burguesía, merced a la fotografía, habrá dado con la horma de su zapato, ya que respondía con creces a su ansiedad de hacerse con un medio barato y fiable que centuplicara su imagen. En la España de Isabel II, tanto la burguesía moderada como la progresista, hallarán en los retratos fotográficos la fórmula de potenciarse icónicamente como clase social pujante, dinámica y responsable de los cambios estructurales —en todos los órdenes— acaecidos en el país.

Las tarjetas de visita suponen el nacimiento de los álbumes fotográficos: se coleccionan retratos de los familiares y amigos, y asimismo se adquieren en el mercado los retratos de personalidades de la política y del espectáculo, conviviendo todas las tarjetas de visita en un mismo espacio: brotan los árboles genealógicos fotográficos, se incrementa la sensación de memoria visual familiar, y si la crecedera sociedad industrial craquela y termina por fracturar los lazos familiares de las comunidades tradicionales, la fotografía es un trasunto de familia unida, que al menos en el plano de la imagen, vuelve a reconstruir y a hilvanar la familia dispersa: por eso los niños se incorporan a la memoria gráfica de la familia al guardar sus retratos.

Pero no sólo los vivos habitan en los álbumes, pues junto a éstos se adicionan las fotografías de los familiares fallecidos, que posan de cuerpo presente, semejando estar sumidos en su placentero sueño, para lo que son transportados al gabinete del operador, o bien éste se encamina al domicilio del muerto, siendo el cadáver vestido con su ropa habitual y sentado en una silla o mecedora, reclinado en un diván o acostado en una cama, con la intención de que el recuerdo del finado no se pierda, sino que su imagen sea aprehendida e incorporada al álbum familiar¹⁰.

Las tarjetas de visita de reyes, emperadores, políticos influyentes, toreros, etc., son compradas en establecimientos especializados de toda España —componiendo una galería de celebridades en cada estudio—, descubriéndose las posibilidades propagandísticas de la fotografía, que se convertirá en un eficaz arma para publicitar el progreso material alcanzado en el reinado isabelino. En este sentido, descollará

la obra del galés Charles Clifford (1819-1863), afincado en Madrid desde 1850 —frecuentó el daguerrotipo— pero viajero infatigable, pues se dedicó a la enseñanza fotográfica desde 1854 en su faceta de transeúnte. No obstante, la faceta más sobresaliente de Clifford fue la de acompañante de los viajes regioes efectuados por Isabel II¹¹, realizados para intentar afianzar la monarquía en un país afectado por la actitud levantisca de los carlistas y por las exigencias de los liberales progresistas. Charles Clifford registró fotográficamente los siguientes viajes isabelinos: 1858 (Valladolid, Toledo y Extremadura), 1860 (Alicante, Baleares y Barcelona), 1862 (Andalucía y Murcia). En este periplo borbónico, Clifford tomaba placas del aspecto de las ciudades, engalanadas para acoger a la comitiva real, testimoniando así el afecto del pueblo hacia la soberana que encarnaba la corte de los milagros.

Los reportajes fotográficos bélicos hacen furor entre el público, y las placas que muestran escenas de guerra y de ejércitos en campaña son mostradas en los espectáculos ópticos que deambulan por las poblaciones en días de feria. La propaganda política por medio de la fotografía no será algo exclusivo de los liberales isabelinos, pues los carlistas emplearán masivamente fotos del pretendiente Carlos VII para popularizar su imagen entre los españoles, ya que su facilidad de transporte permitía sortear la censura impuesta sobre medios de comunicación impresos.

El francés Jean Laurent, que arribará a España en 1857 en calidad de corresponsal gráfico de la revista ilustrada *La Crónica*, inicia una tanda de viajes por las costuras hispanas, acumulando miles de placas fotográficas producto de sus continuados viajes, registrando visualmente obras de arte, tipos populares, tendidos ferroviarios y obras públicas —como canto del progreso—, paisajes y vistas panorámicas de ciudades, retratando también a múltiples personas en su gabinete matritense. En Jaén, por ejemplo, hará varias placas de la catedral —del exterior e interior— que condicionarán las sucesivas miradas fotográficas del templo catedralicio, mantenidas en el último tercio del s. XIX y, sorprendentemente, en todo el s. XX.

La década de 1860: los primeros gabinetes locales estables. El caso de Jaén

Finalizando el decenio de 1850, la técnica fotográfica había evolucionado lo suficiente como para no requerir complicados conocimientos fisicoquímicos. En las capitales de más relieve se podían comprar los útiles necesarios para dedicarse profesionalmente al arte de Daguerre, pues las casas especializadas los fabricaban de forma industrial, lo cual abarataba precios. Las emulsiones para revelado y fijado habían dejado de ser peligrosas —hasta entonces eran altamente explosivas, y su manipulado peligroso—. Se publicaban numerosos manuales de fotografía accesibles para cualquiera que se planteara dedicarse profesionalmente a semejante oficio, pues con minuciosidad se describían los procedimientos técnicos y los aparatos básicos para el montaje de un estudio. La iluminación de dichos estudios procedía de la luz solar, siendo la más aconsejable la cenital, por lo que en los gabinetes se instalarán cristalerías —regulables— para ajustar la luz recibida en función de la hora del día y de las condiciones atmosféricas. El campo retratístico sería el principal filón para estos operadores establecidos en las ciudades y pueblos.

En la ciudad de Jaén, en 1858 trabajan dos fotógrafos: Higinio Montalvo y Genaro Giménez, haciendo lo propio Amalia López de López en 1860.

Amalia López fue la primera mujer dedicada profesionalmente a la fotografía en España, si bien en la misma época fotografiaba en Barcelona otra mujer, Anaïs Napoleón, aunque en compañía de un hermano. Diez años más tarde —en 1868—, regentará estudio en Sevilla Pastora Escudero, y en 1869, Luisa Dorave ejercerá como fotógrafa en Málaga.

Amalia López Cabrera nació en Almería, llegando a Jaén muy joven, casándose —con poco más de veinte años— en junio de 1858 con el editor y tipógrafo Francisco López Vizcaíno, dueño de una afamada imprenta jiennense —y que se casa en segundas nupcias. En los primeros meses de 1860 abre estudio en la calle Obispo Arquellada 2, casa en la que estaba situado el negocio de su marido y que asimismo era el domicilio familiar —el impresor tenía tres hijos de su primer matrimonio. Esta profesional, que rotulará las cartulinas de sus fotografías con el nombre Amalia L. de López, aprendió las claves del

oficio del Conde de Lipa —vivió en Jaén una temporada retratando y enseñando fotografía—, y su sentido publicitario hizo que insertara un anuncio en el periódico local *El Anunciador* de la provincia de Jaén¹² —el 16 de febrero de 1866—:

Gabinete Fotográfico. Calle Obispo Arquellada 2. Retratos. Grupos. Reproducciones. Vistas. Se han obtenido todos los adelantos recientes en este establecimiento, que podrán ver las personas que lo favorezcan en un álbum donde se han colocado algunos trabajos nuevos. No se entregan retratos si no satisfacen a las personas interesadas. Se sacan fotografías en todos [los] tamaños.

Hay una colección de fotografías en targeta [sic] compuesta de cuadros de Murillo y Rafael, vistas de la Catedral de Jaén, reproducciones de imágenes veneradas y retratos de personajes distinguidos, etc., etc.

Horas de trabajo desde las diez a las dos de la tarde. Se hacen retratos aun en los días nublados. Tiempo de exposición casi instantáneo.

Amalia López tenía conciencia de ser una profesional capaz de competir con los fotógrafos más pujantes del momento, pues participó con su producción gráfica en un concurso nacional celebrado en 1868 en Zaragoza, codeándose con la flor y nata de los fotógrafos matritenses —Juliá o Martínez de Hebert—, catalanes —los hermanos Napoleón—, o zaragozanos —Mariano Judez—¹³. En septiembre de 1868 se pierde su rastro fotográfico, ya que ese año acompañó a su marido a Madrid, ciudad en la que éste se estableció como editor y en la que moriría en 1899. Siguió fotografiando en la capital Amalia López?

Higinio Montalvo Sastre (nace hacia 1815 en Sangarcía, Segovia) se inició desde temprana edad en la pintura, profesión arraigada en el círculo familiar¹⁴. Fue el primer profesional residente en Jaén que abrió gabinete estable, conjugando los oficios de pintor y fotógrafo, algo muy usual en los periodos iniciales del arte de Daguerre. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1858 participó como uno de los tres jurados encargados de seleccionar obras para la misma, algo que le aparejó renombre en la urbe jiennense, ya que se estableció en la misma desde 1850, ocupando plaza de profesor interi-

no de dibujo lineal y topográfico en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. Tras la Gloriosa (1868) ocupa un sillón de regidor en el Ayuntamiento de Jaén, permaneciendo durante el Sexenio Revolucionario como edil, debiendo abandonar la ciudad tras la Restauración, a buen seguro por resultarle asfixiante vivir en una pequeña ciudad en la que era notoria su ideología progresista y sus inclinaciones republicanas.

Vivió siempre en la plaza de Santa María, punto neurálgico jaenés, instalando en 1858 en su domicilio particular el estudio fotográfico, impartiendo clases de fotografía a numerosos alumnos. Comercializó retratos de la efigie del Santo Rostro, a la sazón el icono nucleador de la religiosidad jiennense, teniendo la exclusiva de exhibir dichas fotografías en el muestrario de su estudio, porque el Cabildo catedralicio no concedió permiso a fotógrafo alguno en muchos años para fotografiar el Santo Rostro (venerado como reliquia en la catedral jaenera). Otra imagen que constituía el epicentro de la devoción popular jaenesa era la talla pasionista de Nuestro Padre Jesús Nazareno, y la cofradía le dirigió a Higinio Montalvo un escrito solicitándole permiso para realizar fotografías a la escultura religiosa, placas que tomó en febrero de 1872. Los precios fueron de dos reales el formato de tarjeta de visita, cuatro la media placa (6 x 9 cm) y seis reales la placa entera (12 x 18 cm), cantidades significativamente bajas, que revelan el sentido comercial del avisgado Montalvo, pues al detentar la exclusiva fotográfica de la imagen que más devoción concitaba en el microcosmos de la religiosidad popular jiennense, el negocio era redondo, porque además, la propaganda que hacía de su estudio era colosal, al aparecer su sello en el dorso de las tarjetas de visita. Estas fotografías, tomadas en 1872, sirvieron para adornar los títulos de cofrades de Nuestro Padre Jesús durante el resto del s. XIX.

1875 es una fecha que marca el límite de la permanencia de Higinio Montalvo en Jaén, pues desaparece como por ensalmo, sin haber encontrado después de ese año, coincidente con la entronización de Alfonso XII, ningún historiador de la fotografía referencias profesionales suyas en población alguna.

El jiennense Genaro Giménez de la Linde (1827-1885)¹⁵, que recibió clases de fotografía de Higinio Montalvo, abre su estudio —

situado en la capital jaenesa— en 1858, en el callejón del Circo Galístico, 2 —a las espaldas del palacio episcopal. Este profesional empleaba como membrete fotográfico el apellido Giménez, reservando la grafía Ximénez, respetuosa con el castellano antiguo, para firmar sus óleos. La tarjeta de visita fue su formato predilecto, el cual utilizó en 1864 para comercializar un tríptico iconofotográfico devocional, ya que mediante una hábil composición, montando diferentes retratos y pintando él mismo una pareja de ángeles, aparecían retratadas juntas las tres imágenes religiosas que capitalizaban la religiosidad jiennense: la Virgen de la Capilla —patrona de la ciudad—, Nuestro Padre Jesús Naxareno y el Santo Rostro. Este tríptico iconofotográfico expondrá y potenciará, en un ejercicio democratizador de posesión de imágenes fotográficas, la síntesis de las principales señas de identidad del jaenismo¹⁶.

En 1869 será el autor de una orla, a la manera de las de fin de carrera, compuesta por veintidós retratos ovalados, tomados en la "Cárcel de Jaén. 11 de octubre de 1869". Los componentes de esa orla de carácter político eran "presos republicanos federales" procedentes de distintas localidades de la provincia jiennense, cumpliendo todos condena en la prisión situada en el exclaustro convento de la Coronada por el delito de conspiración. Los protagonistas de tan singular orla se encuadran en los acontecimientos de la alterada situación política durante los estertores del verano de 1869, pues en la última semana de septiembre, se consuma el divorcio entre el partido republicano federal y los partidos de la coalición gobernante, motivado por votar la Asamblea Constituyente una constitución monárquica. Las medidas represivas contra la prensa y locales republicanos catalanes enciende la mecha de un alzamiento armado de cariz republicano que prende en Cataluña, Aragón, Levante y Andalucía. Este movimiento insurreccional tendría su correlato en tierras jiennenses, decretando la autoridad militar el estado de guerra en la provincia, restableciéndose con prontitud el orden público, yugulándose el republicanismo jaenés con el encarcelamiento de varios dirigentes y el acoso y derribo de la prensa afín a los republicanos federales. Estos cabecillas republicanos fueron los retratados por Genaro Giménez —quizá por simpatía ideológica?—, cohesionando el grupo —a efectos propagandísticos— por medio de la fotografía.

Las décadas de 1870 y 1880 vendrán marcadas por la masificación de la fotografía, porque los estudios pululan por la geografía nacional y los precios se han ido abaratando progresivamente, con lo que la fotografía ha penetrado todas las capas medias de la sociedad, las cuales acceden con absoluta normalidad al que ya es un invento enraizado en la vida cotidiana decimonónica. Y los profesionales saldrán del encapsulamiento de los estudios para practicar la ambulancia fotográfica, es decir, que viajarán por los pueblos más cercanos para retratar en las localidades que no disponían de gabinete, regresando al atardecer al estudio fotográfico para revelar las placas. Los operadores ambulantes aprovechaban las ferias de cada lugar para viajar a los pueblos, transportando la cámara y fotografiando en plena calle, colocando una sábana blanca a modo de telón de fondo en los retratos.

Se generalizan unos códigos perceptivos en la fotografía decimonónica, pues el aparato gestual de los retratados sigue fielmente unas pautas preestablecidas, primándose las apariencias, el interés en pertenecer a una clase social —la burguesía ante todo—, por lo que la escenografía utilizada en los estudios es cuidada al detalle, porque un retrato es el símbolo de un estatus, el marchamo de haber alcanzado una categoría social, por eso los operadores disponen de un amplio surtido de objetos: libros, escritorios, armas, mobiliario aparente, forllos —fondos pintados reproduciendo escenas campestres, aristocráticas, coloniales, etc.—, lo cual posibilita que una persona se fotografíe aureolada por la idea de vincularse a la burguesía. En este sentido:

"Las tarjetas de visita son uno de los fenómenos cotidianos más característicos del siglo XIX: son la expresión directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y adquirir conciencia de sí misma. Bien escenificado, el retrato da fe del éxito; manifiesta la posición social. El burgués se ha obsesionado con el papel del héroe fundador y, lejos de la pretensión antigua y aristocrática de inscribirse en el árbol genealógico, prefiere crear una nueva estirpe inaugurada por él mismo y su prestigio personal"¹⁷.

1880-1900. Desarrollo de la técnica y cultura fotográficas

El último ventenio del XIX significará una edad dorada de la fotografía en la aceptación y popularización entre el público, que se contemplaba en retratos y, al mismo tiempo, poseía imágenes de sus poblaciones —se construye una idea de la ciudad a la medida de los gustos burgueses— y de otras ciudades españolas o extranjeras, generándose una especie de conocimiento vicario del mundo¹⁸.

Se yuxtaponen y superponen nuevos procedimientos fotográficos: papel de albúmina, papel leptográfico —los retratos al esmalte o de porcelana—, papel de celoidina, marfilotipos, cianotipos, ferrotipos, placas secas de gelatino—bromuro, etc.¹⁹, que eran incorporados por los profesionales en función de sus apetencias personales o de la rápida o ralentizada evolución técnica de cada estudio fotográfico.

Se construyen cámaras con obturadores mecánicos capaces de conseguir exposiciones de 1/1.000 de segundo, quedando arrinconada y periclitada la práctica de retirar la tapa del objetivo y controlar manualmente —a ojo de buen cubero— las exposiciones, pudiendo asimismo manejar los operadores las cámaras a pulso al ser las exposiciones instantáneas, conduciendo todo ello a liberar de ataduras y de corsés a la fotografía. Y en 1884 se fabrican los objetivos anagmáticos, que evitarán ciertas deformaciones de la imagen en las esquinas, ofreciendo una imagen de gran nitidez.

Pero la revolución llega en 1888 con el invento de la cámara Kodak: una pequeña cámara —en puridad un cajón— provista de un objetivo capaz de fotografiar sin enfocar previamente cualquier objeto situado a una distancia superior a tres metros. Al accionar el resorte mecánico del obturador, la luz pasaba hasta impresionar una pequeña parte de un rollo de papel —preparado químicamente en laboratorio— que posibilitaba hasta cien exposiciones, y muy pronto se transformó en película por el propio inventor Eastman, que la lanzó al mercado con el lema: "Apriete usted el botón...nosotros hacemos el resto", pues se enviaba la cámara —con el rollo dentro— a la fábrica Kodak, devolviéndola cargada de nuevo con las correspondientes fotografías hechas antes. Las cámaras de bolsillo de 9 x 12 cm proliferaron a partir de entonces y favorecieron la aparición del fotógrafo aficionado.

Los aficionados provocarán un terremoto que agrietará la estructura de la fotografía profesional, reconduciendo su carrera muchos de los operadores que hasta entonces trabajaban plácidamente en sus estudios, derivando sus obras hacia las revistas ilustradas, que se consolidan en los últimos diez años del s. XIX merced a las revistas gráficas Blanco y Negro, Nuevo Mundo y La Revista Moderna.

Burgueses y fotografía: la hora de los aficionados

Si la fotografía va a asumir los códigos narrativos visuales heredados por el grabado decimonónico²⁰ y va a ser adoptada por la burguesía como vehículo explicitador de su poderío y estatus, no es extraño, en primer lugar, que los operadores profesionales —desde el nacimiento y empleo del daguerrotipo— fotografíen aquello digno de ser inmortalizado a ojos de las clases medias y altas, esto es, lo fotografiable será todo lo que gire enderredor del ideario burgués: panorámicas urbanas, aspectos materiales del progreso, acontecimientos históricos —visitas regias, inauguraciones de toda índole, campañas militares, etc.—, momentos cumbres de la vida —bautizos y matrimonios—, aspecto personal —el retrato—, etc; y en segundo lugar, en el último tracto del s. XIX, los burgueses se lanzarán a la aventura de fotografiar como hobby.

Estos operadores amateurs —como se denominaban entonces— incorporarán sólo una pequeña porción de los códigos narrativos visuales del XIX desarrollados por los fotógrafos profesionales, nadando a placer en unas aguas fotográficas cuyos veneros eran la estética del cinematógrafo y el nascente fotoperiodismo, consiguiendo merced a ello construir una imagen de la sociedad pasada por el tamiz de su mentalidad mesocrática, es decir, los operadores aficionados recrearán, por medio de sus placas, la vida, los usos y costumbres instalados en la regencia de María Cristina y primeros años del reinado de Alfonso XIII. Esa creación/recreación de la vida ciudadana se efectuará en función de las pautas culturales predominantes en la burguesía liberal—conservadora, por lo que sólo se fotografiarán aquellas escenas que se adecúen al marco conceptual de los valores burgueses, desecando inmortalizar aquello que repugne a la mentalidad de las clases medias y medias altas²¹.

A fines del XIX una modalidad fotográfica, la estereoscópica, gana adeptos a velocidades meteóricas entre los operadores profesionales y, sobre todo, entre los aficionados. La fotografía estereoscópica —o verascópica— consistía en una doble toma de cada fotografía, captada con cámaras provistas de dos objetivos levemente convergentes y separados 9 cms. y situados uno al lado del otro. Estaban provistos de un solo obturador, de forma que ambas lentes captaban a la vez cualquier imagen que era impresionada por separado en dos espacios de la placa negativa. Una vez positivadas y copiadas en papel o cristal —este soporte era el preferido—, habían de contemplarse con unos visores especiales que producían en el espectador una impactante sensación de profundidad y tridimensionalidad en los objetos, paisajes o personas fotografiados. No es de extrañar que en las ferias de cada localidad se instalasen barracas de fotografía verascópica muy visitadas por las clases populares²², que visionaban las placas mientras escuchaban música procedente de gramófonos o de organillos. Sólo la irrupción del cinematógrafo acabaría con estos espectáculos ópticos, sobrevivientes hasta la década de 1920.

Los operadores aficionados fotografiarán con cierta habitualidad sin buscar jamás móvil económico alguno, lo que aparejará el poder moverse con entera libertad por el terreno fotográfico, permitiéndose el lujo de aventurarse en zonas inexploradas, pues no estaban sometidos a los dictados de una clientela, por ello la frescura abunda en la obra de los amateurs. Ahora, dedicarse a la fotografía implicaba un nivel de gastos que sólo podía permitirse la burguesía. Un equipo medio incluía normalmente dos cámaras, una de 9 x 12 cm y otra estereoscópica de 4'5 x 10'7 cm, cuyo precio, con sus correspondientes accesorios, oscilaba entre las 400 y 600 pesetas.

Hacia 1912 empiezan a reunirse para hacer tertulia fotográfica un puñado de aficionados jiennenses, y se juntan en el Café España —uno de los ámbitos de sociabilidad preferidos por las clases medias—, porque su dueño, Enrique Cañada, era un amateur. Estos tertulianos-fotógrafos serán Artulio Dalías, Manuel Alcázar, Jaime Roselló, Eduardo Arroyo, Ramón Espantaleón, Manuel Aguado, José Mediano, Vicente Santón y Antonio Zárraga, ejerciendo sobre todos ellos su magisterio *Arturo Cerdá y Rico*²³.

De entre todos estos aficionados jaeneros, descollará *Arturo Cerdá y Rico* (1843-1921), médico nacido en la localidad alicantina de Monóvar y afincado profesionalmente hasta su deceso en *Cabra del Santo Cristo* (Jaén). Desde finales del s. XIX será el dinamizador de la fotografía amateur, ejerciendo una suerte de liderazgo en el seno de los operadores aficionados de la provincia jiennense por la calidad y cantidad de sus placas —se conservan unos dos millares—, relativas a temas tales como: etnografía, paisajes y retratos, enclavándose muchas de sus obras en la corriente pictorialista, una estética comúnmente mirada con desprecio por los fotohistoriadores, probablemente por carecer bastantes de una formación académica de Historia y de Arte²⁴, cayendo pues en una visión hartamente superficial del pictorialismo²⁵, debiendo entenderse éste como algo muy influido por el regeneracionismo que espoleó las conciencias de muchos intelectuales tras el Desastre del 98²⁶, buscando este movimiento fotográfico captar la esencia de lo español por medio de lo etnográfico y antropológico que late en el regionalismo, haciendo el fotógrafo de director de escena, recolocando a las personas hasta componer una pose específica —los encuadres están preconcebidos—, consiguiendo así una fotografía a caballo entre el documentalismo y lo artístico.

El médico *Cerdá y Rico* será un consumado experto en fotografía estereoscópica, concursando con obras suyas, entre 1903 y 1910, en buena parte de los certámenes nacionales fotográficos, así como internacionales —por ejemplo Londres, en 1910—. Hará de anfitrión en tertulias de fotografía verascópica²⁷, dedicándose a ella febrilmente, pues, entre otras cosas, su cómoda posición económica se lo permitía, disponiendo de modernos equipos: una cámara francesa Ontoscope y otra de la casa Jules Richard modelo Le Glyphoscope, ambas para cristales de 4'5 x 10'7 cm. Tal era la pasión fotográfica de Arturo Cerdá, que en 1898 decide construirse en Cabra del Santo Cristo una casa diseñada especialmente para la práctica de la fotografía: un patio central era el elemento articulador, y las losas de cristal conferían una gran luminosidad cenital idónea para retratar; y como complemento, montó un amplio laboratorio de revelado dotado de tres ventanales con cristal verde, rojo y blanco respectivamente, que usaba indistintamente según la conveniencia técnica de cada momento, pues podía

permitirse el lujo de utilizar luz solar para ampliar sus negativos, consiguiendo una calidad envidiable.

Fotografió múltiples aspectos de la vida cotidiana en *Cabra del Santo Cristo*, registrando visualmente la religiosidad popular, las labores agrícolas cerealísticas y olivaderas, o la industria artesanal del esparto, como manifestaciones de los usos y costumbres tradicionales, teniendo el contrapunto de otras facetas de la vida moderna que *Cerdá y Rico* se cuidó de plasmar en imágenes como forma de explicitar las tensiones de la España de fines del XIX y principios del XX. Tomó placas de diversas ciudades españolas y norteafricanas, experimentando constantemente nuevos encuadres y luminosidades, deglutendo e interiorizando la técnica narrativa del cinematógrafo²⁸. Los últimos años de su vida los pasaría sumergido fotográficamente en su núcleo familiar, retratando a sus nietos desde un enfoque pictorialista.

En toda España, los operadores aficionados se contarán por miles, encontrando en las revistas especializadas de fotografía un canal de difusión de sus inquietudes artísticas, nutriéndose de sus artículos teóricos y de las imágenes publicadas. El científico Santiago Ramón y Cajal será un amateur entusiasta, debiéndose a él varias publicaciones e investigaciones en torno a la fotografía en color: las placas autocromas.

Después de la Gran Guerra, la fotografía se ha introducido totalmente en la vida cotidiana, se produce un declive de los estudios profesionales, acosados por los aficionados, que pululan cada vez más debido al abaratamiento imparable de los equipos. La prensa ya es difícil entenderla sin fotografías, y la tarjeta postal ilustrada, nacida en el canto del cisne del s. XIX, se ha consagrado como un medio comunicativo²⁹.

La fotografía como fuente histórica: un paisaje inexplorado, una mina sin explotar

Cuando el historiador conoce las fases evolutivas de la fotografía, puede lanzarse a construir discursos históricos basados en estas fuentes visuales, porque la virtualidad de la fotografía reside en constituir un venero fontal apto para los contemporaneístas³⁰. En la década de 1990, se han hecho algunos tanteos y catas en este terreno, pero aún falta colonizarlo y trazar unos mapas adecuados para viajar sin temor a perderse. La historia de las mentalidades y la historia social, por ejemplo, son ámbitos en los cuales es posible trabajar con un corpus fotográfico, si bien el investigador debe pertrecharse con conocimientos de Antropología³¹ para extraer todo el jugo tras leer las fotografías.

De la fotohistoria ha de pasarse a historiar con fotografías³², para que éstas dejen de ser meramente la cenicienta de las publicaciones, un acompañamiento gráfico que aligera la densidad —o pesadez— del texto, pasando a convertirse en una coprotagonista de las fuentes del conocimiento³³. Queda mucho camino por recorrer, pero el viaje es prometedor.

Notas

1.- Un trabajo que ejercerá como piedra angular de buena parte de los estudios foto-históricos posteriores, es la gran obra -en términos cualitativos y cuantitativos- de Publio López Mondéjar, *verbigracia*, *Crónicas de la luz*, El Viso, Madrid, 1984, *Viajeros al tren. Cien años de fotografía y ferrocarril*, Lunweg, Barcelona, 1988, *Las fuentes de la memoria I. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*, Lunweg, Barcelona, 1989, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad en España 1900-1939*, Lunweg, Barcelona, 1992, *Historia de la fotografía en España*, Lunweg, Barcelona, 1997.

Un estudio recomendable es el de Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1994, al dar cabida al ámbito español. No obstante, a mis ojos, el trabajo de más altura académica referido al desarrollo del arte de Daguerre en la geografía nacional es el de Juan Miguel Sánchez Vigil (coord.) *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, *Summa Artis*, XLVII, Espasa Calpe, Madrid, 2001.

2.- Un estudio ejemplar en este campo es el de Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documentos histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

3.- El profesor Bernardo Riego, uno de los principales pilotes en España en el edificio construido con discursos a partir de fuentes visuales, sintetiza los pasos dados por los trabajos fotohistóricos hispanos y las posibilidades fontales de la fotografía

en el artículo "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica", *Ayer*, núm. 24, 1996, pp. 91-111.

4.- La microhistoria consistiría en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental, según Giovanni Levi, "Sobre microhistoria", en Peter Burke (ed.) *Formas de hacer historia*, Alianza Universidad, Madrid, 1999 [1993], pp. 119-143, por lo que el corpus documental fotográfico referido a una entidad geográfica como una localidad, un grupo de ellas o una provincia, brindaría un material fontal excepcional para la construcción de discursos históricos, y eso tras interpelar los documentos visuales partiendo de una teoría y metodología útiles para cotejar y leer dichos documentos.

5.- Este planteamiento está desarrollado en Isidoro Lara Martín-Portugués y Emilio Luis Lara López, *La memoria en sepia. Historia de la fotografía jiennense desde los orígenes hasta 1920*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2001.

6.- Una excelente aproximación a este tipo de artilugios ópticos puede verse en Gian Piero Brunetta, "El Dorado de los pobres: los viajes del icononauta", *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2001, pp. 27-43, y Francisco Javier Frutos Esteban, "Escenarios lúcidos de la memoria", *Memorias de la mirada...*, pp. 45-73.

7.- Para familiarizarse con el vocabulario técnico fotohistórico, es recomendable, por su brevedad y concisión, la obra de Paloma Castellanos, *Diccionario histórico de la fotografía*, Istmo, Madrid, 1999.

8.- Un estudio clásico que desmenuza el poderoso influjo de la pintura sobre la fotografía es el de Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994 [1968].

9.- Un compendio de artículos que ofrecen un primer acercamiento al nacimiento y desarrollo de la fotografía en los siglos diecinueve y veinte pueden verse en M. A. Yáñez Polo, L. Ortiz Lara y J. M. Holgado Brenes (eds.) *Historia de la Fotografía española 1839-1936*, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, 1986.

10.- Esta costumbre de fotografiar muertos haciéndolos pasar por vivos adormecidos -tan tétrica hodierno-, comenzó a practicarse a fines de 1850 y principios de 1860, extendiéndose hasta la Primera Guerra Mundial, siendo excelentes ejemplos las fotografías de esta modalidad mortuoria debidas al operador Fernando Navarro (1867-1944), estando publicadas un ramillete de las mismas en José Francisco López, *Fernando Navarro, Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia*, Murcia, 2002 y Juan Manuel Díaz Burgos, *1863-1940. Fotografía en la región de Murcia. La imagen rescatada*, Región de Murcia, Murcia, 2001.

- 11.- Véase Bernardo Riego, "Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública: los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)", Reales Sitios, núm. 139, 1999, pp. 2-15.
- 12.- Acerca de la prensa jaenera, ver Antonio Checa Godoy, Historia de la prensa jiennense (1808-1983), Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 1986.
- 13.- Alfredo Romero Santamaría, "Historia de la fotografía en Aragón", M. A. Yáñez Polo, L. Ortiz Lara y J. M. Holgado Brenes (eds.) Historia de la Fotografía española..., pp. 67-83.
- 14.- Su tío Bartolomé Montalvo (1768-1846), también segoviano, fue pintor de Cámara de Fernando VII en 1815 así como un prestigioso paisajista, al ser uno de los primeros cultivadores de este género en el s. XIX en España. Se inició como discípulo de Zacarías González Velázquez, y llegó a ser académico de mérito en la Real Academia de San Fernando. Para un análisis de sus obras, ver Carlos Reyero y Mireia Freixa, Pintura y escultura en España, 1800-1910, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 63-64.
- 15.- Murió a consecuencia de una epidemia de cólera morbo asiático que asoló las tierras jiennenses desde el estío de 1885 hasta octubre, mes en el que se contabilizan las últimas víctimas. Alrededor de 5.000 personas se contagiaron en la provincia, falleciendo la mitad aproximadamente. En este sentido, ver Ángel Aponte Marín y Juan Antonio López Cordero, El miedo en Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2000.
- 16.- Para un desarrollo, desde la óptica antropológica, de las señas de identidad de Jaén, ver José Luis Anta Félez, "La búsqueda de la identidad en Jaén", Homenaje a Luis Coronas Tejada, Universidad de Jaén, Jaén, 2001, pp. 21-33.
- 17.- Juan Carlos Rubio Fernández, "Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX: colecciones privadas de Madrid", Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid, Fundación Telefónica, Madrid, 2001, p. 22.
- 18.- Ver Gian Piero Brunetta, "El Dorado de los pobres: los viajes del icononauta", Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2001, pp. 27-43.
- 19.- Para no ser prolijo en la descripción técnica de cada modalidad de fotografía, es recomendable acudir al diccionario histórico de la fotografía -ya citado- de Paloma Castellanos.
- 20.- Un espléndido trabajo que ahonda en este aspecto -y en otros-, es el de Bernardo Riego, La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX, Universidad de Cantabria, Santander, 2001.

21.- Emilio Luis Lara López y José Palacios Ramírez, "La mirada de la burguesía: Jaén a través de la fotografía de principios del siglo XX", *El Toro de Caña*, núm. 9, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2002, pp. 11-70.

22.- Isidoro Lara Martín-Portugués y Emilio Luis Lara López, "La feria de Jaén", *El Toro de Caña*, núm. 5, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2000, pp. 187-310.

23.- Para conocer la producción fotográfica de este aficionado, ver Julio A. Cerdá Pugnaire, Isidoro Lara Martín-Portugués y Manuel Urbano Pérez Ortega, *Del tiempo detenido. Fotografía etnográfica giennense del Dr. Cerdá y Rico*, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2001. Asimismo, de esta terna de autores, "Imagen de la mujer giennense en la obra fotográfica del Dr. Cerdá y Rico", *El Toro de Caña*, núm. 6, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, pp. 151-216; *Registro de memorias. Fotografía del Dr. Cerdá y Rico*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2002.

24.- El pictorialismo, nacido en 1891, es un planteamiento artístico muy bien trabado conceptualmente que parte del impresionismo, tanto en su vertiente pictórica como escultórica, se entronca con el gusto por los temas populares y costumbristas auspiciados por la Academia e intenta nivelar artísticamente la fotografía con la pintura, empleando para tal fin un puñado de técnicas precursoras de la estética del cinematógrafo y que, asimismo, pretenden excavar en la realidad que nos ofrecen las sensaciones visuales para traspasarla, para aprehender lo surreal, lo que se encuentra más allá. La burguesía será la impulsora del pictorialismo, pretendiendo apartarse de la adocenada comercialización de la fotografía generada por los operadores profesionales, por lo que manipulaban las imágenes introduciendo neblinas y esfumatos, rehuendo la nitidez.

25.- Algún fohohistoriador, en el culmen del despropósito, llega a equiparar el pictorialismo con posiciones políticas reaccionarias, ignorando el contexto histórico-artístico internacional en el cual surge esta corriente estética fotográfica -última década del s. XIX. Una obra epatante y plétora de lagunas históricas, ejemplo de esta postura reseñada, puede verse en Antonio Molinero Cardenal, *El óxido del tiempo. Una posible Historia de la Fotografía*, Omnicón, Barcelona, 2001.

26.- Una visión penetrante de las corrientes intelectuales e historiográficas nacidas a consecuencia de la pérdida de las posesiones de ultramar en 1898, puede verse en José Andrés-Gallego, "El problema y la posibilidad de entender la Historia de España", en José Andrés-Gallego (coord.) *Historia de la historiografía española*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1999, pp. 297-338.

27.- Para una comprensión del alcance de la fotografía verascópica en el ámbito local, ver Isidoro Lara Martín-Portugués, "La fotografía estereoscópica en Jaén", *Senda de los Huertos*, núms. 57-60, Jaén, 2002, pp. 289-317.

28.- La función icónica protagonizada por la fotografía y el cine puede verse en Román Gubern, *Medios icónicos de masas*, Historia 16, Madrid, 1997. Para buscar

influencias del cine -en su etapa de naseencia- en la fotografía, Juan Carlos de la Madrid (ed.), Primeros tiempos del cinematógrafo en España, Ed. Trea, Gijón, 1996.

29.- La tarjeta postal hallará en la fotografía un aliado perfecto, generándose un comercio postal a escala nacional e internacional potenciado por los turistas, que difunden vistas de las ciudades que visitan. Una aproximación a este tema puede verse en Carlos Teixidor Cadenas, La tarjeta postal en España, Espasa, Madrid, 1999. Por su originalidad y fortaleza académica, es imprescindible citar VV. AA., Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941), Fundación Marcelino Botín, Santander, 1997.

30.- La fotografía se está considerando, en las últimas tendencias historiográficas, como una fuente singular que hay que aprender a utilizar. En este sentido ver Julio Aróstegui, La investigación histórica: teoría y método, Crítica, Barcelona, 2001.

31.- Ver las apreciaciones que hacen José Luis Anta Félez y David Lagunas Arias, Introducción a la Antropología Social, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2002, pp. 54-57.

32.- Es muy interesante la propuesta realizada por Mario P. Díaz Barrado, "Historia del Tiempo Presente y nuevos soportes para la información", Cuadernos de Historia Contemporánea, 1998, núm. 20, pp. 41-60.

33.- Una obra muy rica en torno al uso de la fotografía como objeto de archivo es la de Félix del Valle Gastaminza (ed.) Manual de documentación fotográfica, Editorial Síntesis, Madrid, 1999; del mismo autor "El análisis documental de la Fotografía", Cuadernos de Documentación Multimedia, núm. 2, junio de 1993.