

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**Un lugar en la historia de la fotografía para José Martínez
Sánchez (1807-1874)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marta López Beriso

Directoras

María de los Santos García Felguera
Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

“UN LUGAR EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
PARA JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ (1807 – 1874)”

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR MARTA LÓPEZ BERISO

PARA ACCEDER AL GRADO DE DOCTOR

DIRIGIDA POR MARÍA DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA
Y DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ

JUNIO 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. MARTA LOPEZ BERISO,
estudiante en el Programa de Doctorado HISTORIA DEL ARTE III,
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

UN LUGAR EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA PARA JOSE MARTINEZ SANCHEZ (1807-1874)

y dirigida por: MARIA DE LOS SANTOS GARCIA FELGUERA y
DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

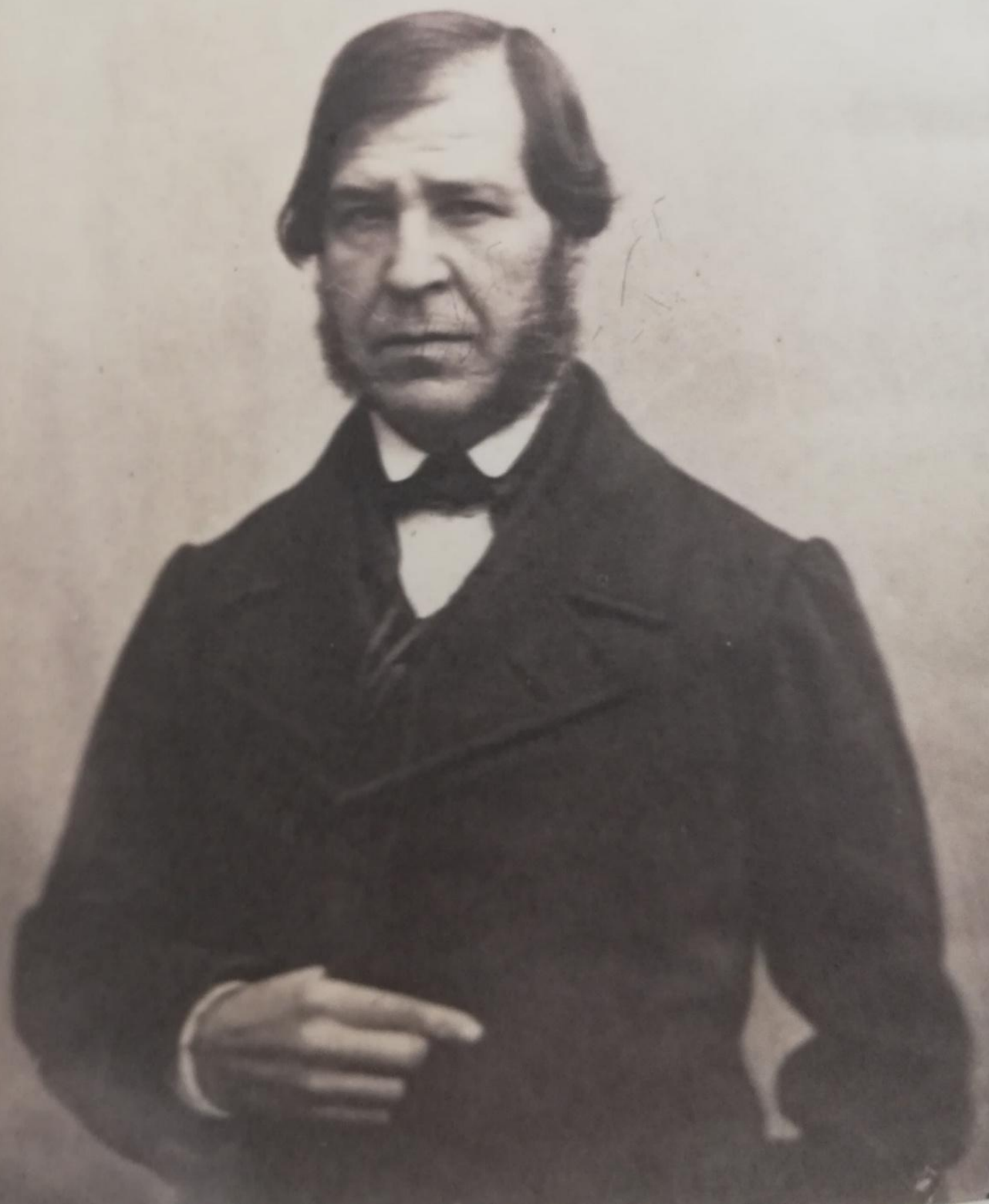
En Madrid, a 17 de junio de 2019

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

UN LUGAR EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
PARA JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ

(1807 - 1874)



Les photographes intelligents sont rares.

Léon Vidal, 1872

(Secretario de la *Société de photographie de Marseille* entre 1860 y 1875)

Agradecimientos

Mi primer pensamiento va para todas aquellas personas que trabajan en los archivos, registros y bibliotecas, civiles y religiosos, que eficaz y anónimamente hacen lo que dicen que es su trabajo, quitándose el mérito de contribuir a cualquier investigación. Su tarea de conservar y de facilitar el acceso es primordial para conocer nuestra historia, y todas ellas lo llevan a cabo con una sonrisa de complicidad que nos hace sentir que nuestros estudios son originales, entretenidos, interesantes y hasta imprescindibles. Para ellas, mi más sincera sonrisa de vuelta, la de haber conseguido culminar una etapa durante la cual visitar sus lugares de trabajo ha sido poner alegría en cada uno de los días que allí pasé, gracias a su paciente y constante ayuda, con las signaturas, con los ficheros, con los índices... En particular aquí en España siempre recordaré con cariño a los archiveros del Archivo General de la Villa, a los del Archivo General de Palacio de Patrimonio Nacional y a los de la parroquia de San Sebastián, todos en Madrid; en Valencia, a los del Archivo Histórico Municipal, al Registro Civil en su sección de defunciones y al Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació. Y cómo no, en Ajofrín (Toledo) al cura párroco que abrió literalmente el armario del archivo para que pudiéramos mirar y remirar tantas veces como quisiéramos, todos y cada uno de sus libros. Mi más efusiva gratitud la dedico también a los bibliotecarios con los que me he encontrado en la Biblioteca Nacional, en particular en la Sala Goya y en la Cervantes, y en la Biblioteca de Palacio de Patrimonio Nacional. Tampoco me olvido, nunca lo haré, de aquellas personas que me vieron llegar tantas mañanas buscando su saber hacer y sus conocimientos en el archivo de la *Société Française de Photographie* y en la biblioteca de la escuela Paris-Tech, trabajadoras anónimas que consideran los estudios de historia una tarea sagrada en lo civil, y valga la contradicción.

Así mismo, en este trabajo de investigación hay aportaciones muy especiales que han significado una vuelta de tuerca sustancial y sin las cuales, los resultados serían en cierto modo mucho más planos. Me refiero a la generosidad sin límites de Reyes Utrera y de Isabel Ortega, respectivamente conservadora de fotografía histórica del Archivo General de Palacio de Patrimonio Nacional y jefa del Servicio de Dibujos y Grabados del departamento de Bellas Artes y Cartografía de la Biblioteca Nacional. Las dos me han ofrecido bondadosamente su saber, que he procurado respetar en todo lo que vale como ingredientes fundamentales de esta tesis, ya que ambas son grandes conocedoras de sus campos. A las dos, mi más sincera admiración por su sabiduría y mi reconocimiento por haber querido compartirla. De la misma forma, me gustaría hacer llegar a Pau Maynès, restaurador e historiador de la Fotografía, palabras de gratitud por facilitarme sus escritos e investigaciones, ya que han sido esclarecedores sobre aspectos técnicos de la Fotografía que son algo espinosos para quienes nos dedicamos

simplemente a buscar, reflexionar y escribir sobre su historia. No puedo olvidar a Carlos Teixidor Cadenas, del Instituto de Patrimonio Histórico Español, que me guió a través de los negativos del archivo Ruiz-Vernacci con amabilidad y suma disponibilidad, compartiendo vueltas y recodos de la información latente que conservan las placas de vidrio.

A Dolores Jiménez-Blanco, profesora de la Universidad Complutense en el Departamento de Arte, tutora y codirectora de esta tesis, en particular me gustaría expresarle mi eterna gratitud por su acompañamiento no sólo académico sino tan vigilante, afectuoso y sin duda comprensivo, más allá de los límites de la relación que puede haber entre profesora y alumna. Sin sus celosos cuidados no habría conseguido que llegara este día. En gran parte, esta tesis es una realidad gracias a ella.

Dejo para el final a María de los Santos García Felguera, profesora del Departamento de Humanidades de la UPF, codirectora de este trabajo, quien me ha iluminado por esta senda de estudio con una naturalidad, una alegría y una confianza en mis capacidades que nunca decayó, a pesar de que me llevó tiempo decidir terminarla. Si no la hubiera conocido en aquel seminario de doctorado sobre Historia de la Fotografía en el año 2001 con toda certeza no habría seguido investigando. Sólo ella es capaz de contagiar el placer de descubrir, de pensar, de relacionar y de acumular sabiduría como si se tratara de algo consustancial a las personas, lejos de toda pedantería y a la vez con el mayor de los ánimos, con toda fluidez, sabiduría e inteligencia, sin prisa pero sin pausa, con un sentido práctico que se adquiere cuando la vida nos enseña que lo que nos hace felices es lo único que importa. Esta investigación es un mérito suyo y como tal debe quedar expresado. Espero que sea el principio de una senda que nos lleve a muchas otras, no sólo para disfrutar mientras descubrimos sino para expandir la Historia de la Fotografía a todos los rincones donde –ya- debería estar.

Quiero dar las gracias a mis amigos y familia. Me han rodeado, reconfortado, mimado y elogiado con una sinceridad que me han hecho quererlos aún más, sobre todo porque estoy plenamente segura de que se equivocan. No defraudarlos ha sido otro de los motores de esta investigación. Arturo, Maruca, Pedro, Alicia, Isabel, Sabine, Laura, Nieves, Aintzane, Tania... y a muchos más que, junto con mis padres, en particular mi madre con su entusiasmo sin falla, han conseguido hacerme creer que era posible. Por ellos, porque a pesar de todas mis dudas, espero que tengan algo de razón. Porque este sea el principio de ese camino que mencionaba antes por el que aprender teniéndolos siempre cerca. Y un recuerdo muy especial a la amable, generosa y animada Stéphaney Onfray, a quien conocí al traspasar una de esas puertas más acá de la investigación que merece la pena mantener así, abiertas de par en par, para que nos refresquen aires nuevos.

ÍNDICE

Capítulo I

Presentación. El estado de la cuestión	15
1. Introducción.....	17
2. Antecedentes y planteamiento general	20
3. El estado de la cuestión.....	26

Capítulo II

Vida y profesión de un precursor olvidado. Oficio y logros técnicos. 1807–1874.....	37
1. Introducción.....	39
2. Valencia: nacimiento, origen familiar y muerte	42
3. Una nueva vida en Madrid	44
4. Alejandrina Alba Muñoz, una de las primeras fotógrafas españolas	56
5. Los retratos y el gabinete	59
6. Investigación, experimentación y logros técnicos	73
A. El papel leptográfico	73
B. La captura del movimiento y la reducción de los tiempos de exposición.....	87
7. Conclusiones.....	94
8. Cronobiografía.....	98

Capítulo III

El viaje de Isabel II a Valencia. Antecedente del fotorreportaje periodístico. 1858	101
1. Preliminares	103
2. Cronología de los actos públicos de la visita de Isabel II a Valencia.....	107
3. Características generales de la serie.....	109
4. El reportaje fotográfico en la Historia	113
A. Las series, los sucesos y la fotografía.....	113
B. Características del fotorreportaje o reportaje fotográfico.....	119
C. Precursores del reportaje fotográfico.....	121
5. Conclusiones.....	135
Anexo: Fichas de las fotografías de la visita a Valencia de Isabel II	141

Capítulo IV

La gran alianza de las Obras Públicas de España. Un inventario nacional. 1867.....	177
1. Preliminares	179
2. El encargo fotográfico	182
3. La selección de las obras públicas y el reparto	186
4. Uso y destino de las fotografías	197
A. Álbum tipo A o versión completa	197
B. Álbum tipo B o versión literal	199
C. Álbum tipo C o versión reducida	201
D. Tipo D o pruebas de autor	202
E. Tabla comparativa de los álbumes de Obras Públicas	204
5. La propiedad de los negativos y el archivo Jean Laurent	205
6. Las fotografías de obras públicas realizadas por Martínez Sánchez.....	208
A. Listado de obras públicas fotografiadas por Martínez Sánchez	209
B. La creación de un lenguaje formal	214
7. El precedente de la <i>Mission Héliographique</i>	224
8. El nuevo género de la fotografía de obras públicas entre 1860 y 1875	231
9. Conclusiones.....	238
Anexo: Fichas de las fotografías de obras públicas.....	242

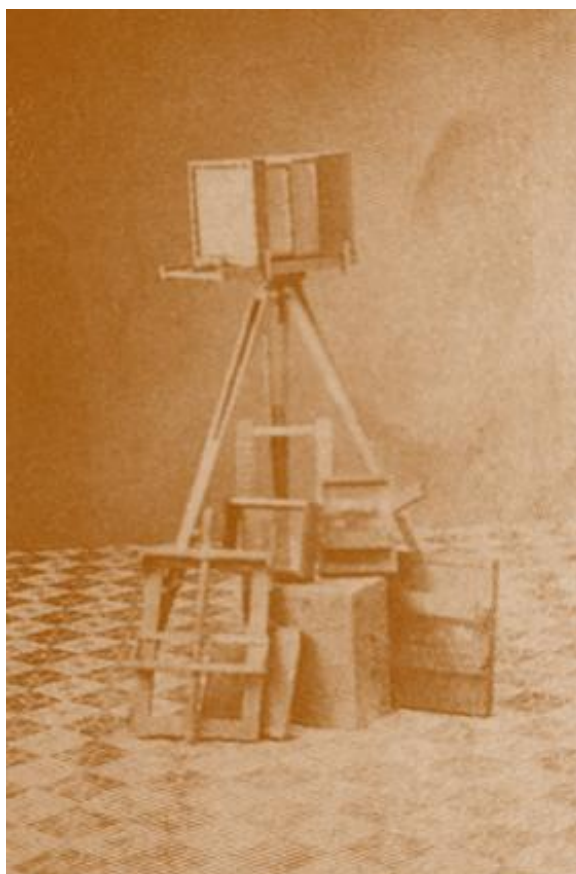
Capítulo V

El lugar de José Martínez Sánchez en la Historia de la Fotografía. Conclusiones.....	335
1. José Martínez Sánchez y España	337
2. José Martínez Sánchez en la Historia de la Fotografía	341
3. Cuestiones pendientes.....	345
Bibliografía	349
Abreviaturas	365
Resumen / Abstract	367

CAPÍTULO I

Presentación

El estado de la cuestión



1. Introducción

Nuestra primera investigación sobre fotografía industrial versó sobre obras públicas, en una decisión tomada casi súbitamente al pasar las páginas del álbum de la Biblioteca Nacional que Jean Laurent y José Martínez Sánchez realizaron juntos. El tiempo transcurrido desde 1867 no había impedido que su obra llegara hasta nosotros tal cual ellos la concibieron, perfecta y bella, con una calidad inusitada en las imágenes. Ese fue nuestro encuentro con el trabajo de uno de los próceres de la Fotografía española, aún sin saber quién era exactamente. Ocurrió en el contexto académico de la Universidad de La Soborna - París IV, con vistas a culminar los estudios de cuarto año¹ (*maîtrise*), intentando ahondar en las relaciones franco españolas con una investigación sobre algún vínculo entre estos dos países que fuera más allá de lo obvio, que en este caso nos parecería que era aquello que los franceses tan gentilmente aportaron al mundo sobre las imágenes a las sales de plata.

Sin imaginarlo, aquellos positivos iban a marcarnos el camino para recomponer la figura de uno de los fotógrafos más innovadores y concienzudos de la historia de España. Un profesional que había permanecido prácticamente oculto por su propia desaparición en los últimos años de su vida. Una figura cuya asociación con otro de los grandes de España, el francés afincado en Madrid, Jean Laurent², no consiguió eclipsar del todo. El vínculo entre ambos estaba ahí, equilibrado y simétrico, como si el francés nunca hubiera dudado de que su prestigio sólo podía fortalecerse asociándose con José Martínez Sánchez. Como si reconociera a otro grande ante él a pesar de que, con el tiempo y hasta hace unos años, lo fácil era creer que se trataba de un colaborador más, a sueldo y bajo las instrucciones del galo. Precisamente la actitud y el respeto de Jean Laurent hacia el valenciano fueron los indicios que nos llevaron a intuir que no era uno

¹ Más adelante nos referiremos a este trabajo con detalle.

² Jean Laurent (1816-1886) fue un fotógrafo de gran renombre, cercano a los círculos de Isabel II, afincado en Madrid desde 1843. Su gabinete fotográfico abierto en Madrid en la Carrera de San Jerónimo, 39 en 1856 alcanzó un éxito importante no solo por su cercanía al círculo de la reina Isabel II sino por su visión empresarial y su buen hacer profesional, que le han convertido en una referencia fundamental en la Historia de la Fotografía de España. Con sus cuerpos de imágenes ha contribuido no solo a la difusión del patrimonio y el paisaje español, dentro y fuera del país, sino a promover el estudio tanto teórico como práctico de la disciplina fotográfica a través de la realización, junto a sus colaboradores, de un ingente número de clichés. El archivo de gran parte de estos negativos se encuentra hoy en día custodiado por el Instituto del Patrimonio Histórico de España.

más, que se trataba de alguien importante a quien había que redescubrir, o mejor dicho en su caso, revelar.

El valenciano José Martínez Sánchez fue uno de los primeros fotógrafos profesionales españoles. Su actividad se centró tanto en un estudio de retratos, en la Puerta del Sol madrileña, como en fotografía documental y de actualidad, desarrollándola entre 1850 y 1870. Se le sitúa así en la llamada “segunda generación” de fotógrafos españoles, parte de ese grupo que tomó el relevo de los introductores de la Fotografía en España, como sabemos, en su gran mayoría extranjeros.

Descubrir la obra y la personalidad de Martínez Sánchez es adentrarse en la complejidad de un mundo de imágenes mecánicas que se nutre permanentemente de la exploración de la técnica en el laboratorio. La suya fue una búsqueda incesante tanto para facilitar el trabajo propio como para que los clientes –retratados o promotores– tuvieran los mejores, más rápidos, completos, bellos y cómodos resultados. No hay pretensiones artísticas ni tampoco mercantiles más allá de la propia –cómoda– subsistencia, más allá de ofrecer un trabajo bien hecho, con gran conciencia y perspectiva profesional. Una seriedad y un cuidado que llevaron a Martínez Sánchez a ofrecer a sus colegas soluciones prácticas y funcionales a problemas o situaciones incómodas susceptibles de ser mejoradas, sobre todo con relación a los tiempos invertidos en cada parte del proceso de la creación de imágenes.

José Martínez Sánchez, al cabo, ese fotógrafo madrileño de Valencia, es en definitiva un buen profesional en su campo. En las páginas que siguen ofrecemos el estudio extenso de su obra, poniendo el énfasis en aquellas parcelas que son más innovadoras –todas excepto los retratos de estudio– con el fin de despejar cuál fue –y es– el papel que ha desempeñado nuestro fotógrafo en la historia.



Acueducto de Tarragona, Martínez Sánchez, 1867

2. Antecedentes y planteamiento general

El autor que nos ocupa aparece mencionado en todas las publicaciones sobre la Historia de la Fotografía española o relativas a la historia de este medio en España de, al menos, los últimos 30 o incluso 40 años. Por dar un ejemplo, en dos de las más recientes e interesantes –aunque de muy diferente objetivo y propósito–, ambas de 2017, tituladas *La fotografía en sus reversos. La puerta de atrás* de Juan Miguel Sánchez Vigil y *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencia y estética* de Carmelo Vega, el tratamiento es desigual. Mientras que el primero no incluye los reversos de nuestro fotógrafo, el segundo le dedica ocho menciones y algunas reproducciones de sus obras. El panorama cambia cuando nos referimos a Historias universales o escritas fuera de España. La única mención es de 1994/1998 y perpetúa la versión de que su único mérito fue ser colaborador de Jean Laurent³. Este mismo fenómeno es muy similar al que leemos en las mencionadas publicaciones españolas o sobre España, donde la notable diferencia reside en introducir a nuestro fotógrafo como un profesional de éxito gracias a su estudio en Madrid, sin que por ello resalte en ningún otro campo ajeno a los retratos en diversos formatos.

Sin embargo, sus obras más singulares son precisamente aquellas que realizó fuera de su gabinete, esas que hasta hace 30 años no constaban como suyas, ya fuera porque estaban atribuidas a otros autores, como hemos señalado más arriba, o porque estaban dispersas en distintos archivos o bibliotecas. De este último grupo son las que realizó con Antonio Cosmes⁴ en Valencia, y del primero las que llevó a cabo con Laurent a lo largo de la geografía española para realizar el inventario fotográfico de Obras Públicas que mencionamos también antes. Tampoco se le atribuía ninguna clara responsabilidad en la

³ Frizot, Michel: *A new History of Photography* (Colonia: Könemann, 1998), 160. Primera versión en francés de 1994. Lo cita como “colaborador” desde 1880, lo cual es un error o una confusión con otros fotógrafos que sí colaboraron con la Casa Laurent a partir de esa fecha, en la cual Martínez Sánchez llevaba seis años fallecido.

⁴ Con relación a este fotógrafo, ver página 43 y el capítulo dedicado a las fotografías que juntos realizaron en Valencia en 1858 con motivo de la visita de Isabel II a esta ciudad. Antonio Cosmes de Cossío (nacido en México hacia 1820 y fallecido en lugar y fecha desconocidos) se instaló en Cádiz, Madrid y finalmente Valencia. Su asociación con Martínez Sánchez le coloca en un lugar privilegiado de la historia de la fotografía española, aunque sin duda es también y por méritos propios uno de los fotógrafos con actividad en Valencia mejor considerados.

definición y puesta a punto del papel leptográfico a pesar de que su nombre aparece en los mismos registros y a la par que el de, una vez más, su socio el afamado Laurent.

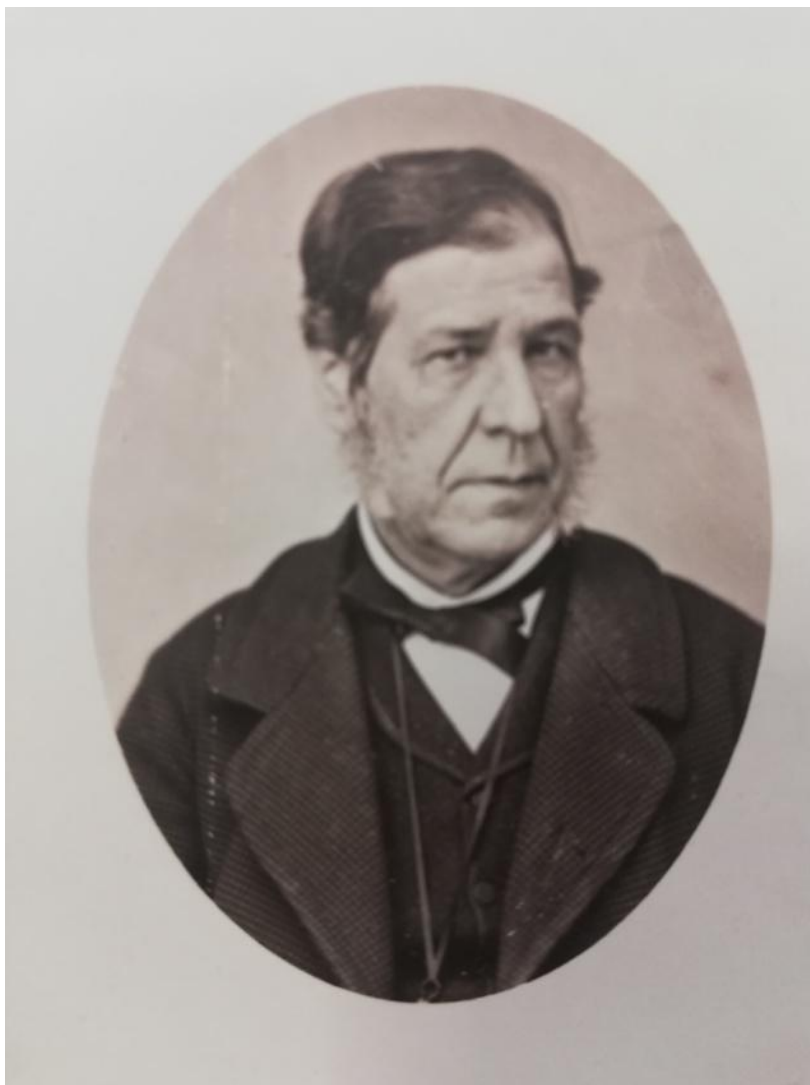
La correcta atribución de la obra realizada fuera del estudio, en particular la referente a las Obras Públicas, así como la primera biografía de José Martínez Sánchez, se presentaron como parte de esa tesis de *maîtrise* (licenciatura) defendida en 1991 por la autora del presente trabajo. Lo que presentamos aquí es la continuación natural de aquel primer estudio, ampliado, corregido, analizado de nuevo y reformulado. Durante todo el tiempo transcurrido desde entonces, publicaciones de otros autores se han hecho eco de este camino abierto en 1991, difundiendo la correcta atribución de su obra y en ocasiones su biografía.

Sólo una publicación –de carácter divulgativo- se ha centrado exclusivamente en investigar su figura. Las demás tratan temas transversales, a menudo ajenos a la fotografía, como es por ejemplo la ingeniería. El realismo de las imágenes fotográficas en blanco y negro que pueblan tantos archivos es con frecuencia una fuente considerable de confusión. Olvidamos en ocasiones que se trata de un soporte con una emulsión que ha sido tratada y calibrada a través del encuadre y la composición, fundidos en una relación espacio-temporal muy precisa por medio de un proceso químico, lo que le confiere ante todo una existencia propia, más allá –o más acá- de lo que esa imagen representa. Por esta razón muchas publicaciones mencionan la obra que nos ocupa pero no se adentran nunca en ella como tal, sino como mero vehículo para recordar aquello que era y ya no es o no se recuerda, es decir, primando lo fotografiado y descuidando –o incluso obviando- la propia fotografía. Así, el protagonismo que pudiera –y debiera- tener José Martínez Sánchez desaparece para dar paso al de los protagonistas –indirectos- del acontecer retratado como los ingenieros o –directos- la reina, por ejemplo.

La cuestión que plantea esta tesis es, por lo tanto, doble. Primero se trata de rescatar la figura de José Martínez Sánchez a través de su obra más innovadora, algo primordial y básico, tan necesario como atribuirle correctamente, de nuevo, sus creaciones. Segundo, la ambición va más allá de su mero trabajo: se trata de situarlo en un contexto internacional. Pretendemos considerar y analizar hasta qué punto José Martínez Sánchez es un pionero de la fotografía en España y, a partir de ahí, un precursor más allá de

nuestras fronteras, motivo por el cual el cuestionamiento se extiende del panorama nacional al internacional. Y lo llevamos a cabo por medio de la comparación entre la obra de este autor y las afirmaciones de “clásicos” historiadores de la fotografía en sus publicaciones. A riesgo de parecer una osadía, por esa misma vía resultan cuestionadas también sus afirmaciones y en definitiva, el relato que estas publicaciones generalistas han promovido y difundido, no tanto con relación a los hechos en sí, sino a quiénes fueron los auténticos protagonistas de los pilares de la Historia de Fotografía tal cual la entendemos hoy en día.

Naturalmente esta investigación no pretende sino iniciar el camino de un cuestionamiento global partiendo de un ejemplo concreto. Quedan así abiertas vías de investigación que, esperemos, seduzcan a estudiosos de la Fotografía y así contribuyan a escribir y reescribir si es el caso, aquellos campos que hoy necesitan ser completados, revisados o reformulados.



José Martínez Sánchez, Colección Manuel Castellano (CC), Biblioteca Nacional de España (BNE)

El advenimiento de la Fotografía es un hecho relativamente cercano en nuestra Historia. Hoy sabemos que se sitúa en momentos en los que alguno de los involucrados sintió o experimentó la necesidad de desarrollar un método para reproducir, por medios mecánicos, una parte de nuestro mundo. Lo que realmente consignamos a partir de 1839 es la rápida expansión por el mundo de ese procedimiento. Cuál fue el método específico, en concreto y en primera instancia, iba a ser rápidamente olvidado. Como precisamente ocurrió con el de Daguerre que es a quien hace referencia esa fecha “oficial” de 1839.

Dos son las ideas a retener sobre este hecho. Aparte de lo obvio que resulta que esta fecha es, si no aleatoria, sí completamente arbitraria, la primera es que la fotografía

cuenta con innumerables adeptos, seguidores y expertos en la materia en poco menos de 10 años a partir de entonces y en todos los continentes⁵. La segunda noción es que no necesariamente aquellos descubrimientos o procedimientos de los primeros años son los que finalmente se consolidarán durante y más allá del siglo XIX ni serán todos tampoco los que formen parte de las operaciones para obtener imágenes mecánicamente, ya sea por profesionales o aficionados. Sin embargo, la Historia de la Fotografía tal cual la tenemos en mente, publicada, pasa por las manos de unos pocos pioneros y un número reducido de procedimientos, entre los muchos que existieron, aquellos que han sobresalido porque las imágenes que los representan forman parte de archivos o colecciones consolidados, o debido a que en su momento sus nombres se hicieron famosos. Circunstancias que no acompañaron a otros, por ser de países “menos” importantes, por descuidados o porque no fueron tan ambiciosos. Quedaron olvidados aquellos que no tuvieron la misma suerte aunque igualaran en méritos. Así, de entre los procedimientos que han llegado hasta nosotros solo algunos, pocos, son los que nos han servido hasta el umbral de la era digital. Por lo tanto, ni son todos los que están ni están todos los que son, tanto en protagonistas como en técnicas y procedimientos. Haciendo nuestra la idea de Walter Benjamin sobre cómo los discursos cambian el mundo, proponemos con esta investigación una reflexión sobre cuál ha sido la contribución de José Martínez Sánchez a la Historia de la Fotografía, para iniciar un camino de replanteamiento general sobre el papel de los fotógrafos españoles en la Historia Universal. No tanto por modificar o corregir lo que ya se ha escrito sino para aumentarlo y enriquecerlo, ampliándolo con profesionales de la talla de los que protagonizan los relatos que todos conocemos.

Nuestro primer objetivo es, por tanto, aportar mayor exactitud en el conocimiento de nuestra historia, sin el cual no podemos reescribir discurso alguno. El segundo, derivado del anterior, contribuir a que sus protagonistas reciban el mérito que les corresponde. Y el tercero, consecuencia de los anteriores, que la Historia de la Fotografía sea una disciplina viva en permanente cuestionamiento y revisión y, si es pertinente en este

⁵ “Manejamos una mínima parte de lo que se produjo en el siglo XIX”, afirma el historiador Riego, Bernardo: “Críticas a las historias de la fotografía” en *Fotografía y métodos históricos: dos retratos para un debate* (Santander: Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994), 17.

caso, que demos el salto de lo local a un contexto más amplio, ya que nuestros propios fotógrafos fueron los primeros en cruzar y exponerse más allá de nuestras fronteras.

3. El estado de la cuestión

Uno de los hitos más significativos en el estudio de la Historia de la Fotografía en España lo marcó Lee Fontanella en 1981 cuando en un volumen⁶ de idéntico título publicó un compendio de la actividad de fotógrafos propios y ajenos en nuestro país. Todos y cada uno de los retratistas nombrados son los que, al pasar los años, se ha corroborado que fueron de particular relevancia. De manera sucinta en ocasiones o no tanto si se trata de fotógrafos que disfrutaron de un gran reconocimiento en su época, Fontanella abarca nuestra historia completa, repasando uno a uno los profesionales y sus estudios, las series fotográficas más emblemáticas, las relaciones entre ellos... Y lo mismo en Madrid que en Barcelona o en las ciudades más grandes de España, en sus archivos, museos y en general, allí donde se encuentra la obra de nuestros artífices de la cámara.

Es en sus páginas donde José Martínez Sánchez aparece con especial relevancia por primera vez en la historia, dedicándole cinco para reproducir su obra más otras 12 donde le menciona directamente⁷. Fontanella conoce su gabinete en la Puerta del Sol, recupera su posible reportaje *avant la lettre* sobre el viaje de Isabel II a Valencia junto a Cosmes, así como incide en la hipotética autoría de unos celajes pertenecientes a la Colección Manuel Castellano⁸, entonces en depósito en el Museo Municipal⁹ de Madrid. Sin embargo las fotografías de obras públicas, también realizadas por Martínez Sánchez aparecen en estas páginas aún atribuidas a Laurent¹⁰, incluso aquellas hoy ya emblemáticas como son las del faro de Buda y el puente *del diablo* en Martorell.

Especial mención hace Fontanella del papel leptográfico, indicando con acierto que la asociación con Laurent data de mediados de la década de 1860. Lo más atinado sobre este descubrimiento técnico, desde nuestro punto de vista, es que califica de irónico que este papel para positivos haya quedado prácticamente ignorado por la “historia de la fotografía, aun en escala internacional” ya que, citamos:

⁶ Fontanella, Lee: *Historia de la Fotografía en España* (Madrid: El Viso, 1981).

⁷ Ibidem: imágenes reproducidas en las páginas 78, 80, 81, 192 y 242; menciones en el texto en las páginas 79, 129, 132, 133, 153, 158, 183, 195, 214, 240, 243 y 255.

⁸ Más adelante dedicamos nuestra atención a este pintor y a su colección de fotografía: ver página 29 y ss.

⁹ Hoy Museo de Historia de Madrid.

¹⁰ Ibidem: específicamente en las páginas 125, 143 y 150.

la sociedad leptográfica fue más discutida fuera de España, en París, que en el mismo país de Laurent y Martínez Sánchez, en parte porque la casa Disdéri y la de “Franck” practicaban el método y porque Laurent y Martínez Sánchez se lanzaron a anunciar su producto, enviando muestras del mismo, ante la Société Française de Photographie.

Fontanella apunta también que Martínez Sánchez mantuvo un estudio en Valencia, en la calle Hierros de la Ciudad nº 4, de manera simultánea al de Madrid, preguntándose con acierto si ese gabinete no estaría gestionado por algún otro fotógrafo empadronado en la misma calle, aunque no hemos encontrado evidencia de tal acuerdo o compromiso entre José y algún otro colega suyo. En resumen, la aportación de Fontanella a la Historia de la Fotografía en España es no sólo excepcional sino que ha construido el camino que la mayoría de los historiadores de la fotografía e interesados por este campo en particular hemos seguido con la satisfacción de comprobar que prácticamente todo lo que afirma – o en su defecto intuye o anuncia como posible- se ha demostrado como cierto, una suerte de sendas abiertas a la investigación sobre un terreno sólido y científicamente apoyado. En particular en lo que se refiere a Martínez Sánchez, las tesis y aseveraciones de este hispanista norteamericano han sido los cimientos de lo que hoy hemos podido confirmar, y en su defecto corregir, aunque únicamente en el caso de la atribución de las imágenes de obras públicas, como ya mencionamos arriba.

Hemos echado en falta, sin embargo, que autores que han retomado sus palabras incluso cuando Fontanella expresaba una hipótesis, las hayan dado por ciertas sin hacer mención a lo especulativo del enunciado. Nos referimos en particular¹¹ a las veces que se ha publicado la afirmación de que la serie de fotografías sobre el viaje a Valencia de Isabel II *es* el primer reportaje de la historia de nuestra fotografía, cuando el norteamericano dice textualmente *podría ser*, dejando clara con esa duda la necesidad de investigar este asunto para poder afirmarlo. En el tercer capítulo del presente trabajo ahondamos en esta cuestión en profundidad, no sólo en la tesis de hasta qué punto se trata o no de un reportaje fotográfico en el sentido periodístico sino, sobre todo, en el caso de serlo, cuál es su situación con relación a los que así se han clasificado como los primeros en la Historia de la Fotografía. Algo similar ha ocurrido con las imágenes de

¹¹ López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía en España* (Barcelona: Lunewerg, 1999), 47-48. Ver también Rodríguez Molina, M. J. y Sanchís Alonso, J. M.: *Una nueva visión de la Fotografía española* (Valencia: Railowsky, 2014), por ejemplo.

obras públicas que Martínez Sánchez realizó en asociación con Laurent. La diferencia es que en este caso, los pies de foto del libro de Fontanella no ofrecen ninguna duda sobre la autoría “de Laurent”. Probablemente el motivo sea que los clichés de estos negativos fueron comercializados por el francés a partir del mismo año 1867, apareciendo los correspondientes positivos posteriores etiquetados a su nombre. Como fuere, resulta sencillo con una mera inspección visual de los álbumes de época atribuir correctamente la autoría original, a pesar de que muchos positivos que hoy conocemos sí fueron realizados por Laurent a partir, como ya hemos dicho, de los negativos de Martínez Sánchez. Sobre este particular, tomando como base la correcta atribución de cada uno de los positivos, desarrollamos en el capítulo IV nuestra propia teoría sobre la relación profesional que ambos fotógrafos mantuvieron desde al menos 1865, cuando viajaron juntos a París para presentar su papel leptográfico. Entendemos que Laurent fue uno de los fotógrafos más importantes de la capital española. Y es precisamente por este motivo, teniendo en cuenta además el trato que recibieron los fotógrafos “a sueldo” del galo, por el que nos parece una simplificación innecesaria e indebida presuponer que Martínez Sánchez fue uno más de esos colaboradores. En el caso del valenciano de Madrid su nombre aparece de igual a igual no sólo en los álbumes de obras públicas, sino también en el caso del papel leptográfico, como igualmente analizamos en el capítulo II, aportando nuevas pruebas y reflexiones sobre este particular viaje a la capital francesa para presentar su invención a través de la *Société Leptographique*.

Otro apunte de especial relevancia es el que nos ofrece Marie-Loup Sougez en su *Historia de la Fotografía*¹². Con gran acierto, esta investigadora añade referencias a la fotografía en España incluso fuera del capítulo IX especialmente dedicado a ella. Es el caso de una afirmación en el capítulo XV, donde agrupa archivos fotográficos europeos, desde Alinari¹³ hasta Mas¹⁴ pasando por Laurent, de la que se deduce, a pesar de no

¹² Sougez, Marie-Loup: *Historia de la Fotografía* (Madrid: Cátedra, 1981), 313.

¹³ Los Alinari son una saga de fotógrafos de Florencia, los primeros activos desde 1852, cuyos catálogos se centraron en la difusión de obras de arte sentaron las bases de una empresa y archive fotográfico que perdura hasta nuestros días.

¹⁴ Adolf Mas (1860-1936), fotógrafo activo en Barcelona a finales del siglo XIX, referente por sus imágenes sobre el patrimonio arquitectónico sobre todo, pero también por su innovador sistema archivístico. Hoy forma parte del Instituto Amatller de Arte Hispánico.

aportar datos sobre ella, que intuyó la destacada relación entre Laurent y Martínez Sánchez afirmando:

Dejando en parte la dirección de la firma madrileña a su socio español Martínez Sánchez, Laurent que mantenía su casa parisina de la rue (sic) de Richelieu, distribuyó también álbumes de tema hispánico en lengua francesa, preferentemente dedicados a temas exportables.

Lo particularmente interesante de esta conjetura es que a día de hoy sabemos que el vínculo entre ambos fotógrafos es de igual a igual, de manera que se corrobora lo que en su día ya sabía esta autora, y que aquí citamos al referirse a Laurent en la página 224, lo cual repite en la siguiente, a la inversa, al referirse al taller de Martínez Sánchez en la Puerta del Sol nº 1 y 3: “En la Carrera de San Jerónimo, 39, J. Laurent estaba ya instalado en 1859 y se trasladó a la Puerta del Sol cuando se asoció con Martínez Sánchez”.

Además, esa teoría pudiera igualmente abrir la vía de la investigación sobre cómo, dónde y especialmente con quién se formó Martínez Sánchez, ya que, como veremos en el capítulo siguiente, ignoramos todo sobre su formación, al tiempo que, cuando se instala en su primer estudio conocido en Madrid, ya cuenta con una edad, 44 años, que implica que tuvo una ocupación profesional anterior, así como probablemente una formación tardía. Por lo demás, y como suele ser habitual, Sougez¹⁵ no se ocupa de Martínez Sánchez más allá de su relación con Laurent y del gabinete de retratos del valenciano.

Otra fuente indiscutible de información sobre nuestro fotógrafo es la publicación de Gerardo Kurtz e Isabel Ortega titulada *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional* de 1989¹⁶. A lo largo de toda la obra descubrimos no sólo la correcta

¹⁵ Creemos que es de rigor destacar que aunque la publicación de Lee Fontanella, por otro lado fruto de su tesis doctoral en la Universidad de Texas, es del año 1981, al igual que la de Marie-Loup Sougez, encontramos en esta última una referencia a la “próxima publicación de la tesis de Lee Fontanella” en la nota nº 223 en Marie-Loup Sougez: *Historia de la Fotografía* (Madrid: Cátedra, 1981), 224. Esto nos indica que Sougez estaba escribiendo su publicación cuando la de Fontanella todavía no había terminado ni tampoco impreso la suya.

¹⁶ Kurtz, Gerardo y Ortega, Isabel: *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones El Viso, 1989). En particular en las páginas siguientes: sobre obras

atribución de las fotografías de José Martínez Sánchez sino que se trata todo su trabajo –conocido- al completo. Así, desde las primeras páginas aparecen las obras públicas que compartió con Laurent, más adelante innumerables retratos de la Colección Castellano y por último, también pertenecientes a esta colección, las fotografías del viaje de Isabel II a Valencia que realizó con Cosmes, como imágenes sueltas. Cabe destacar que en este catálogo las fotografías están clasificadas según la colección o grupo al que pertenecen, de manera que dentro de la Colección Castellano encontramos la gran mayoría de todas ellas, así como algunas fuera de la misma, por ejemplo, el álbum de versión reducida¹⁷ de obras públicas allí conservado.

Lo más reseñable de la colección de fotografía de la BNE es sin duda la Colección Manuel Castellano. Algunos autores apuntan a esta colección como el fondo del gabinete de José Martínez Sánchez, todos a su vez citando a Gerardo Kurtz que así lo expresa ya en 2001, en el tomo dedicado a la Fotografía de la enciclopedia *Summa Artis*, en el volumen XLVII¹⁸:

Si bien se han considerado estos álbumes como una colección personal de este pintor, todo parece indicar que no lo son en efecto y que en cambio pudieran ser los álbumes que tuviera en su gabinete madrileño el fotógrafo José Martínez Sánchez (1808-1874). A falta de un profundo estudio de este material, sí puede decirse que buena parte del contenido de los álbumes está confeccionada con la producción que se hiciera en el gabinete de este fotógrafo y diversas obras que de este fotógrafo se conocen fuera de estos álbumes en efecto corresponden a fotografías que se contienen en ellos, y la aparición reiterada de retratos (autorretratos) del propio fotógrafo en estos álbumes parece confirmar estas sospechas. Si bien también aparecen retratos del propio Manuel Castellano (así como de muchos otros pintores y artistas de la época), retratos de otros fotógrafos y además fotografías realizadas por otros fotógrafos madrileños y extranjeros, esto no debe extrañar en un tiempo donde las interrelaciones entre miembros de un mismo oficio eran muy estrechas y estaban ligadas (y en otros casos separadas) por relaciones familiares, profesionales y de vecindad y camaradería. En los gabinetes de retratos del siglo XIX no era raro que el fotógrafo dispusiera en los veladores que lo adornan de una serie de álbumes fotográficos allí dispuestos para que los clientes que esperan a ser retratados pudieran echar un vistazo a las excelencias de la obra del

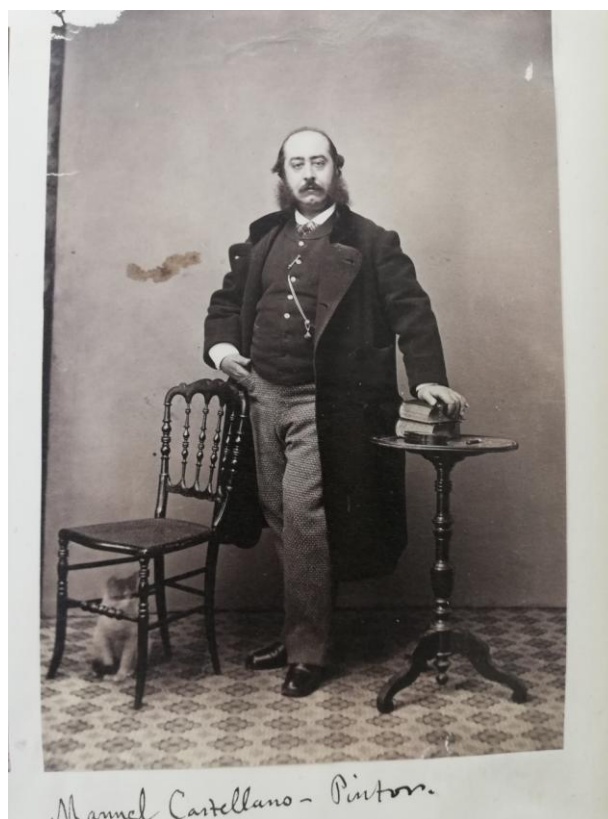
públicas y paisajes 24, 70, 71, 118, 119, 325, 326, 349, 351 y 352; sobre retratos 142, 143, 222, 241, 242, 243 y 245 y sobre el viaje a Valencia de Isabel II 201 307, 308, 331 y 332.

¹⁷ La tipología de los álbumes de obras públicas, según su extensión, se estudia en el capítulo IV.

¹⁸ Kurtz, Gerardo: "La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI" en *Historia General del Arte*, *Summa Artis*, volumen XLVII (Madrid: Espasa Calpe, 2001), 151 y ss.

fotógrafo, a las maravillas mismas de la fotografía y de paso, ver a miembros prominentes de la sociedad que han pasado con anterioridad por el estudio. Este tipo de álbumes son precisamente lo que conforman esta “colección” (...).

La Colección Castellano entró en la Biblioteca Nacional llevada por el mismo pintor a cuyo círculo pertenecía José Martínez Sánchez, como veremos más adelante. En la memoria leída en 1872 en la Biblioteca Nacional en sesión pública se especifica la permuta realizada entre el pintor y la institución, dirigida entonces por el literato Eugenio Hartzenbusch. La BNE entregó a Manuel Castellano una serie de grabados de su interés –la tauromaquia– que conservaba en ejemplares repetidos a cambio de los álbumes fotográficos. Entre todos llegan a contabilizar unas 22.000 fotografías, incluidas las que más adelante su sobrino entregaría igualmente a la BNE, en menor cantidad y concluyendo la tarea de su tío.



El pintor Manuel Castellano con un gato, CC, BNE

Con todo y resumiendo, el grueso de las fotografías de la Colección Manuel Castellano está aún hoy sin estudiar a fondo. Tanto por la cantidad como por la calidad, este conjunto merece un estudio diferenciado y separado. Se trata de más de 20.000 imágenes muchas de las cuales están sin atribuir. Además, es nuestro caso, la parte relativa a los retratos se ha estudiado tangencialmente ya que no define, según lo que creemos, la originalidad y lo sobresaliente de la obra de nuestro fotógrafo. Sí hemos estudiando en profundidad y también comparativamente las fotografías de este fondo sobre el viaje a Valencia de Isabel II en 1858 y las de Obras Públicas.

Como ya señaló Lee Fontanella en la obra que hemos citado arriba y como más adelante también discutiremos, es notable la cantidad de fotografías de tipo personal o íntimo (sobre todo retratos), desenfadadas, que se observan relativas a Martínez Sánchez, en mayor número que las similares de Eusebio Juliá¹⁹, amigo muy cercano de nuestro fotógrafo, destacables también. Creemos que hasta que el estudio que la colección merece no se lleve a cabo con el tiempo que requiere y se publique, es muy arriesgado desechar la aportación de Manuel Castellano, no sólo como pintor que está extremadamente interesado por la fotografía como ya era común en el siglo XIX, sino como el gran coleccionista que también fue. De la misma manera, resulta cuando menos sorprendente que muy pocos de los personajes que aparecen en las páginas de esos álbumes donde “tantos famosos hay” estén identificados, y sorprende aún más que los que lo están, sean a menudo el propio José Martínez Sánchez y Alejandrina Alba, su segunda esposa más algún que otro familiar de ambos. Es cierto que esta identificación ha podido hacerse *a posteriori*. Aunque también puede parecer extraño que los clientes de Martínez Sánchez pasaran las páginas de estos álbumes mientras esperaban su turno, entretenidos viendo las personalidades que antes que ellos se habían retratado con el mismo fotógrafo, sin poder identificarlos con su nombre en el pie de foto, para poder así dar crédito de la alta alcurnia o fama de muchos de entre ellos.

¹⁹ Eusebio Juliá (1826-1895), fue un fotógrafo activo a partir de 1854 tanto en Madrid como en París, ofreciendo al público almanaques y retratos de gran aceptación.



Alejandrina Alba Muñoz, CC, BNE

Publio López Mondejar tanto en *Las fuentes de la memoria*²⁰, en 1989, como en sus posteriores *Historia de la fotografía en España* de 1999 y de 2005, recoge ya la obra de José Martínez Sánchez como la conocemos hoy, es decir, desde los retratos de estudio hasta las obras públicas, pasando por las imágenes que con Cosmes hizo en Valencia en 1858. Por lo general, en la década de 1990 y en la del 2000, en España, los historiadores de la fotografía se han centrado en determinadas áreas geográficas o en autores concretos. De esta manera, aquellos enfocados en Laurent nos ofrecen un reconocimiento desigual de la obra y la figura de José Martínez Sánchez. Así, por ejemplo, Marie-Loup Sougez en *Ciudades del siglo XIX. La España de Laurent*, publicado en 1992, o distintos autores en *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX. Jean Laurent* de 1996, están en desacuerdo a la hora de clasificar la importancia de cada uno de los dos fotógrafos en esa colaboración, la una reiterando la importancia del valenciano, los otros restándole valía. Algo similar ocurre con la lectura de Maite Díaz Francés en *J. Laurent. 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*, publicado en 2006, donde quizá por la falta de documentación específica, aun cuando la atribución de la obra de Martínez Sánchez es correcta, se le trata como un colaborador entre tantos, restando importancia incluso a la empresa de las obras públicas. Entendemos que para Laurent esa fue una entre muchas, pero no es menos cierto que *esa* precisamente fue la

²⁰ López Mondejar, Publio: *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX* (Madrid: Lunberg, 1989) y la publicación posterior *Historia de la Fotografía en España. Desde los orígenes hasta el siglo XXI* (Madrid: Lunberg, 2005).

más ambiciosa de todas, no sólo por su origen oficial sino por su envergadura temática territorial y nacional.

Cuando en 1998 el editor e historiador de la fotografía Rafael Garófano nos brindó la oportunidad de colaborar en *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía* con un artículo titulado “Jean Laurent y José Martínez Sánchez, ojos distintos para una sola mirada”, publicamos –resumida- una parte del trabajo de investigación del equivalente de licenciatura (*maîtrise*) que, bajo la dirección de Michel Frizot y Bruno Foucart, defendimos, como hemos dicho, en la Universidad de la Sorbona – París IV en 1991. Además de todo lo que ya hemos referido con anterioridad relativo a la obra de Martínez Sánchez y su correcta atribución, otro de las aportaciones consistió en ofrecer una biografía del valenciano, al menos de su vida profesional en Madrid, establecida a partir de los censos correspondientes.

Nos quedan dos obras de singular relevancia para entender lo que hasta ahora conocemos sobre José Martínez Sánchez. La primera en fecha, del año 2000, es el trabajo de investigación que sobre el papel leptográfico defendió Pau Maynès en el *Institut français de restauration des oeuvres d’art*. La segunda, de 2014, es un libro exclusivamente dedicado a José Martínez Sánchez, en el que el trabajo de archivo es realmente excepcional. En la obra del restaurador catalán, el estudio y el análisis en el laboratorio del papel leptográfico han sido la base para poder establecer claramente la composición, sus cualidades, ventajas e incluso historia²¹. Pero precisamente porque hasta la fecha no se conocía la responsabilidad de cada uno en esa empresa, Maynès prefiere centrarse en la figura de Laurent. Sobre ese particular, en el capítulo II desarrollamos la importancia de este invento para papeles positivos y apuntamos la diferente responsabilidad de cada uno en la iniciativa de la Sociedad de Leptografía. En cuanto a la más reciente publicación de María José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchís Alfonso, de 2014, con un anexo nuestro sobre las imágenes de obras públicas, debemos decir que supone un parte fundamental a la hora de comprender la envergadura de la obra de José Martínez Sánchez. A partir de un trabajo exhaustivo en archivos, tanto en Madrid como en Valencia, los dos autores completan la biografía hasta

²¹ Aunque la historia del papel leptográfico es fácilmente trazable a partir de las publicaciones de la SFP bajo el epígrafe “leptographie”.

entonces conocida, sobre todo en la parte correspondiente a su origen familiar, a su desaparición en 1870 y hasta su muerte en 1874. Así mismo, Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso recogen la hipótesis sobre la pertenencia a Martínez Sánchez de la totalidad de la Colección Castellano como su fondo de gabinete, de manera que a partir de ahí atribuyen a nuestro fotógrafo una gran cantidad de imágenes que, como decíamos más arriba, parafraseando a Gerardo Kurtz, convendría seguir estudiando ya que el conjunto lo merece. Ratificaríamos así –o no- las hipótesis que estos dos autores manejan, despejando no sólo la obra de Martínez Sánchez sino una de las más importantes colecciones de fotografía de España y probablemente del mundo.

Es evidente que quedan muchas tareas por realizar en lo que a la obra de este valenciano se refiere. La detallamos todas ellas en las conclusiones finales, como forma de abrir esta investigación al futuro.

Con lo conocido hasta hoy podemos afirmar que se trata de uno de los mejores fotógrafos españoles, un precursor de la técnica fotográfica que merece un lugar destacado en la historia tanto española como internacional. En ello nos empeñamos en las páginas que siguen, recuperando su obra para equipararla a la de aquellos que los historiadores de la fotografía han elevado al nivel de pioneros, entre los cuales, no nos cabe duda, Martínez Sánchez merece un lugar.



Presa del pantano de Lorca, Martínez Sánchez, 1867

CAPÍTULO II

Vida y profesión de un precursor olvidado

Oficio y logros técnicos

1807 – 1874



1. Introducción

Como discutimos ya en el capítulo anterior, la biografía y una parte importante de la obra de José Martínez Sánchez dejaron de ser una incógnita cuando despejamos definitivamente su autoría del grupo de fotografías de obras públicas que realizó junto a Jean Laurent en el invierno de 1867²². Esbozamos entonces su trayectoria²³ general en la capital del reino, a través de una investigación centrada sobre todo en los censos de la capital guardados en el Archivo General de la Villa de Madrid, donde se desarrolló la mayor²⁴ y más prolífica parte de su trabajo y sus relaciones profesionales.

Partiendo de esa primera investigación, junto con datos del también mencionado estudio realizado por Pau Maynès sobre el papel leptográfico en 2000, presentamos a continuación una biografía completada con lo que sobre este fotógrafo en particular se ha publicado recientemente en *Una nueva visión de la Fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*, obra que ya hemos comentado en el capítulo anterior. Biografía revisada y modificada en algunos casos, o incluso aumentada con investigaciones realizadas para el presente trabajo.

Se han colmado de esta forma algunas de las muchas lagunas que han ido quedando desde hace años, gracias también a la inestimable labor de otros importantes investigadores. Todos han contribuido al esclarecimiento de algunos aspectos concretos pero no por ello menos trascendentes, en ocasiones incluso inéditos, presentados por primera vez en este trabajo. Hemos prescindido de aquellos datos de su biografía extraídos de conclusiones hechas a partir de los álbumes de la Colección Castellano, tal y como ya explicamos en el capítulo anterior, por tratarse de una colección que aún necesita ser estudiada y contrastada en profundidad, así como publicados los resultados de su investigación.

Como resumen de toda una vida profesional, podemos decir que Martínez Sánchez, además de gozar de un gran éxito entre el público madrileño que le comparaba con los

²² López Beriso, Marta: *José Martínez Sánchez: photographe de Travaux publics* (París: La Sorbonne-Paris IV, 1991), trabajo de investigación de “maîtrise” bajo la dirección de Michel Frizot y Bruno Foucart.

²³ Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión de la Fotografía española* (Valencia: Railowsky, 2014), 20.

²⁴ Hasta ahora conocida.

mejores establecimientos parisienses, demostró tener ciertas inquietudes que compartió sólo con algunos de sus contemporáneos, entre los cuales es difícil encontrar al menos uno que reúna en su haber tantas de ellas como el valenciano de Madrid. Sin olvidar que la fotografía era su medio de vida, cabe destacar también el afán de reconocimiento público a su trabajo, muy por delante del interés mercantilista. Es probable que fuera muy consciente de su capacidad innovadora. Debió ver con pesar cómo a su alrededor otros fotógrafos recibían altos honores, compañeros de profesión que solo poseían en el mejor de los casos alguna de sus muchas inquietudes y capacidades. Honores que él también buscó pero que nunca llegó a obtener, a pesar de su gran éxito entre particulares de la alta sociedad, intelectuales y miembros de la farándula madrileña. La adversidad personal de sus últimos años, así como la asociación con un gran promotor de la fotografía de la talla de Laurent provocaron que en los años posteriores a su muerte la figura de uno de los más ilustres fotógrafos españoles cayera completamente en el olvido, hasta el punto de perder la autoría de sus mejores y más ambiciosas obras, incluso estando firmadas.

La biografía que presentamos no pretende tanto ahondar en asuntos personales como utilizar éstos para mostrar el transcurrir profesional y su entorno, poniendo el foco en lo que más sobresale de este metódico, consciente y buen fotógrafo, que supo avanzar hacia lo que en el futuro íbamos a considerar la esencia misma de la Fotografía. Tan cierto es lo anterior como que su obra ha sobrevivido al tiempo a pesar de sus vicisitudes personales. De no ser la primera tan excepcional no hubiéramos podido recuperarlo a través de ese gran catálogo suyo, indeleble, permanente, lleno de capturas de momentos pasados que al transportar a nuestro presente, lo hacemos ya correctamente atribuidas y estudiadas. Traen a nuestra vista tiempos que son un todo de innumerables detalles tan reales como que ya no pueden existir y sin embargo son la base para reconfigurar y componer el saber hacer y la personalidad artística de su autor. Él, como el conjunto de su obra y su personalidad, ha permanecido presente e intangible en sus imágenes. Con las palabras de Barthes²⁵ en mente, cuando decía: “lo que la Fotografía reproduce hasta el infinito sólo sucede una vez: repite mecánicamente lo que ya nunca podrá repetirse existencialmente”, en estas líneas que siguen tenemos la

²⁵ Barthes, R.: *La chambre claire* (París: Éditions de l'Étoile, Le Seuil, Gallimard, 1980), 15.

pretensión de traer al presente lo que fue la vida de uno de los grandes de nuestra Fotografía, olvidado a pesar de haber permanecido siempre entre nosotros a través de sus imágenes.



José Martínez Sánchez en su estudio, Colección Castellano, BNE

2. Valencia: nacimiento, origen familiar y muerte

A pesar de que los encargados de los censos decimonónicos y del certificado de defunción, probablemente al preguntar al propio Martínez Sánchez en el momento de cumplimentar los formularios correspondientes, hacen constar una y otra vez que nació en 1808, la partida de nacimiento localizada²⁶ en su pueblo natal menciona un año antes, de manera que según ésta nació en Bicorp, provincia de Valencia, el 25 de septiembre de 1807. La muerte le sobrevino, según su certificado de defunción²⁷, en Valencia el 28 de septiembre de 1874, teniendo en cuenta los datos que en él figuran, a los 66 años, aunque por su partida de nacimiento añadiremos uno, de manera que habría vivido hasta los 67.

José fue el tercero de siete hermanos²⁸ de una familia modestamente acomodada en Bicorp, cuyos padres José Antonio Martínez Aznar y Tadea Sánchez Cámara, así como sus abuelos, eran originarios de Áyora. El padre ejerció, al igual que el abuelo ya lo hiciera, de secretario de ayuntamiento hasta que se mudaron a la ciudad de Valencia en algún momento anterior a 1817, ciudad en la que siguió con la misma actividad mientras lograba una plaza de notario.

El futuro fotógrafo dejó la casa paterna aproximadamente veinte años después de que la familia se instalara en Valencia, en cualquier caso antes de 1837, alrededor de sus 30 años. No sabemos si para quedarse allí mismo o, lo más probable, trasladarse a

²⁶ Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión de la Fotografía española* (Valencia: Railowsky, 2014), 13 y ss.

²⁷ Archivo Civil Único de Valencia, Sección 3ª, Tomo 34-3, folio 130, firmado y sellado por el Juzgado Municipal del Distrito de San Vicente, expedido el 6 de mayo de 2019:

En la ciudad de Valencia a veintiocho días del mes de setiembre de mil ochocientos setenta y cuatro y dos y tres cuartos de la tarde ante (...) director administrativo del Hospital Provincial de esta ciudad (...) manifestando que José Martínez y Sánchez ha fallecido en dicho Hospital a las nueve de la mañana de hoy a consecuencia de Bronquitis crónica (...). Que en el acto del fallecimiento tenía sesenta y seis años y estaba casado con Alejandrina Alba y era natural de Bicorp en esta provincia. Que era hijo de José y Tadea. Y que a su cadáver se había de dar sepultura en el cementerio de dicho Hospital. (...)

²⁸ Francisco Antonio (1803), una hermana desconocida, Rosalia (1811), Valentín Luis (1813), Desamparados (1815) y Ángela (1817). Ver Rodríguez Molina, M. J. y Sanchís Alonso, J. M.: *Una nueva visión de la Fotografía* (Valencia: Railowsky, 2014), 13.

Madrid²⁹, ni si tuvo otra profesión, aunque por su edad y recursos familiares sería lo lógico. Tampoco cómo, con quién ni dónde se inició en la fotografía, o cuáles fueron las circunstancias personales o profesionales que le inclinaron a ella.



José Martínez Sánchez, CC, BNE

²⁹ Los padrones de Madrid (1852, 1867 y 1868) recogen distintas versiones de cuántos años lleva en la capital, siendo el cálculo más lejano el de 34 años en 1867, lo que le situaría desde 1833 en la villa y corte.

3. Una nueva vida en Madrid

En 1852 lo encontramos, a través del censo y a la tardía edad de 44 años, con un estudio fotográfico³⁰ en su domicilio en la calle Mayor nº 27 y 29 de Madrid. Podemos suponer que la actividad que ejerciera con anterioridad le permitió, al menos financieramente, instalarse como profesional de la fotografía en la capital. Parece difícil creer que su medio de vida fuera ya antes en este campo porque no hay constancia alguna en publicaciones comerciales o en prensa de la época, local ni de otros lugares, al menos a día de hoy. Quizá porque estuvo instalado en otra provincia o ciudad, aunque lo más seguro es que se dedicara a otra profesión, que entre fotógrafos, por lo común, solía ser afín al arte o a la artesanía en alguna de sus múltiples vertientes, desde las que era fácil encontrar el camino hacia la fotografía. Aun así tenemos muy en cuenta que nunca ofreció fotografías coloreadas o pintadas, por lo que entendemos que esa sencillez en las imágenes puede ser una indicación de que no procedía del campo de la pintura.

Allí vivía con una criada y la hija de ésta, declarada en el censo como *ama de gobierno*, mujeres que se convertirían el año siguiente en su suegra, la viuda Fernanda Lá (San Sebastián, Guipúzcoa, 1802, lugar y fecha de fallecimiento desconocidos), y su primera esposa³¹, Antonia Barba Lá (Madrid, 1832 - 1855), en ese momento madre ya de su primer hijo Enrique, nacido el 5 de enero de 1852. Tuvieron un segundo hijo, Ricardo, que vino al mundo el 22 de diciembre de 1853 para morir al poco por una bronquitis, seguido de cerca por la primera esposa del fotógrafo y madre de las criaturas.

Ya viudo, junto a su suegra y su hijo Enrique, José Martínez Sánchez se instaló en otro estudio en la Puerta del Sol nº 7, de 1856 a 1857, para mudarse después al nº 1 y 3 de la

³⁰ Sánchez Vigil, J. M.: *La fotografía en sus reversos. La puerta de atrás* (Madrid: Universidad Complutense, 2017), 17. El autor menciona que la apertura de un gabinete era a menudo un acontecimiento social que con el paso del tiempo tomó mayor relevancia, ya que se llegó incluso a *organizar fiestas (...) y encuentros en salones y palacetes*.

³¹ Datos obtenidos del censo, aunque como veremos más adelante, al casarse de nuevo en 1861, en ese certificado de matrimonio consta como soltero. La partida de matrimonio con Antonia Barba no la hemos encontrado y en las de bautismo de sus hijos de la parroquia de San Ginés transcritas en las páginas 20 y 21 por Rodríguez Molina, M.J. y Sanchís Alonso, J.M.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014) no consta en ninguna que los hijos sean *legítimos* ni Antonia su *legítima* esposa. Tampoco lo contrario, por lo que consignamos el estado civil que él mismo declara en los padrones correspondientes: primero *casado* con Antonia y *viudo* de ella, luego *casado* de nuevo con Alejandrina.

misma plaza, antes de la reforma de 1857. Tras esa remodelación, en 1860, el 1 y 3 se convertirían en el nº 4, donde queda definitivamente instalado y por donde seguirán desfilando personalidades variopintas de la sociedad madrileña.

De manera simultánea a este último estudio parece³² que se le conoce otro en la calle Hierros de la Ciudad nº 4, en Valencia, al menos a partir de 1858³³. Coincide que ese año, junto a su colega el pintor y agrimensor mexicano Antonio Cosmes, afincado profesionalmente en Cádiz, Martínez Sánchez realizó un trabajo fotográfico con motivo del viaje a Alicante y la posterior llegada a Valencia de Isabel II con su consorte Francisco de Asís. Como veremos en un capítulo posterior, ambos fotógrafos se instalaron en la ciudad días antes de la visita de los monarcas, lo que les permitió tomar imágenes tanto del desembarco como de todos los preparativos para el mismo. Todas estas fotografías le fueron ofrecidas en una lujosa encuadernación a la reina, conservadas hoy en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional), a la espera de alguna distinción de la reina, la cual quizá llegara en algún modo probablemente discreto -aunque no nos conste- ya que la carpeta se conserva.

El interés de estas fotografías radica en que se trata de un grupo de imágenes sin precedentes, como mínimo, en la Historia de la Fotografía española. Su atractivo reside, tanto como en su innegable valor documental, en su lenguaje plástico, apreciable en su justo valor con mayor claridad en la actualidad. La textura, la luz y la indefinición de los contornos priman por encima de esa profusión de detalles y definición que tanto hubiera complacido a cualquier contemporáneo de los dos fotógrafos. Puede que ese fuera el motivo por el que Isabel II no llegó a colmar sus expectativas. No se aprecia con claridad en los positivos ni su regia figura ni la acción en la que ella estaba involucrada, no se resalta ni se ve su indiscutible protagonismo, algo a lo que Clifford, sin ir más lejos, la tenía acostumbrada, aunque fuera a través de posados en los actos importantes de los viajes a los que la acompañó, deferencia o privilegio del que Cosmes y Martínez Sánchez no disfrutaron.

³² Ver el catálogo de la exposición de AA. VV.: *La Fotografía en las Colecciones Reales* (Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación *la Caixa*, 1999), 120. En el padrón de la ciudad de Valencia correspondiente, no aparece sin embargo ningún fotógrafo viviendo en el nº 4 ni en el 2, siendo los dos únicos números de la calle.

³³ Aunque ninguno de los dos está censado, ni nadie con aparente relación con ellos, en esa dirección valenciana en 1858.

Hasta 1860 José Martínez Sánchez vivió con su hijo Enrique y su suegra Fernanda Lá. Un año más tarde, su primogénito también había muerto. Es igualmente el año en el que viajó a París³⁴. Así se publicaba la noticia en *La Época* el 26 de septiembre de 1861:

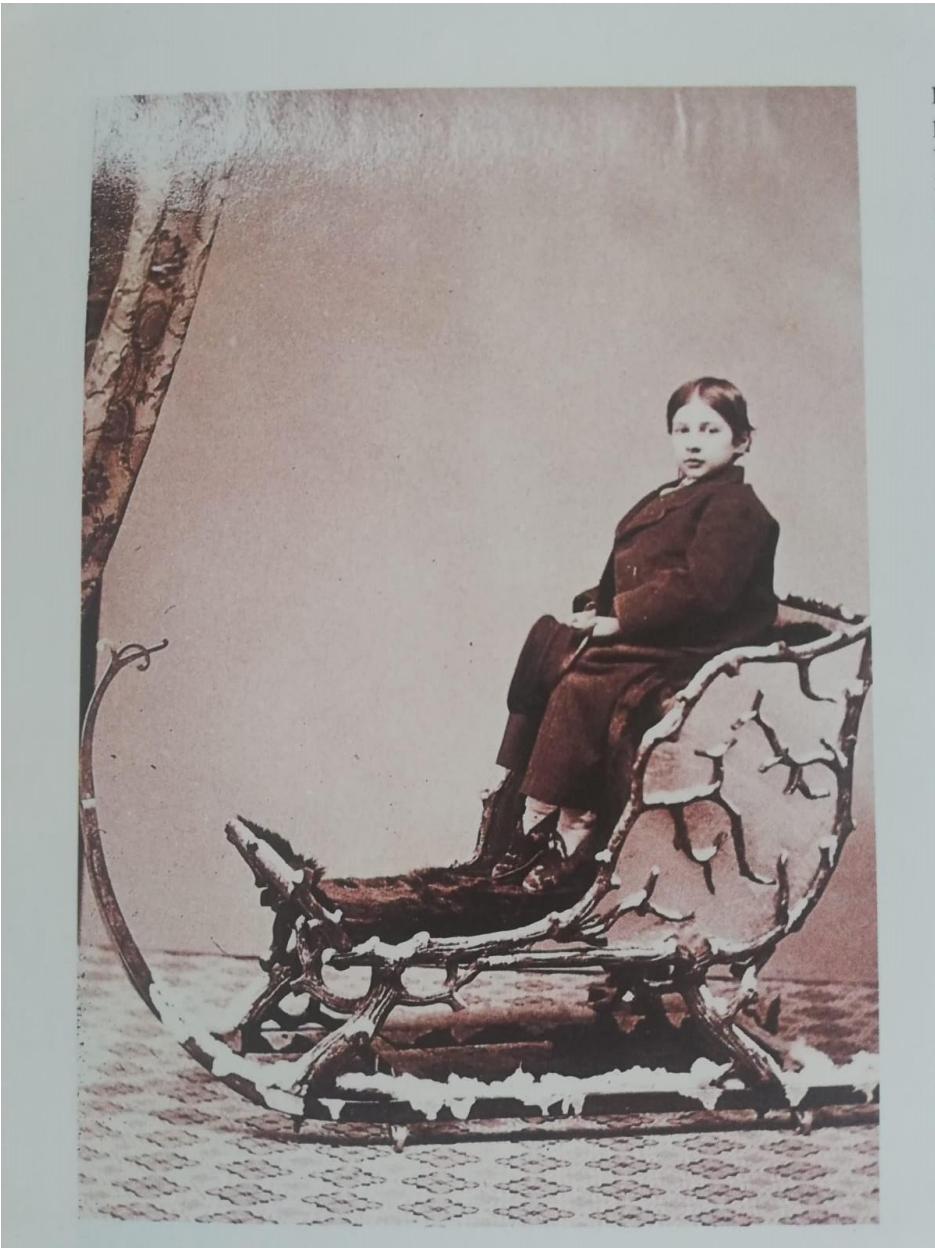
Ya se ha abierto al público y hemos tenido el gusto de ver el magnífico gabinete fotográfico del Sr. Martínez Sánchez en la Puerta del Sol. Las hermosas máquinas, las excelentes luces de la preciosa galería, los lujosos muebles del establecimiento y todos los útiles que ha traído de París, indican que este arte ha hecho un nuevo progreso entre nosotros, colocándose a la altura que se halla en las primeras capitales de Europa. Parece que ahora las tarjetas de rigor son de medio cuerpo o de busto y con fondo blanco. Las muestras de las que ha hecho últimamente el Sr. Martínez Sánchez, son de lo mejor que hemos visto en fotografía.

A su vuelta puso a la venta en el estudio nuevos formatos y máquinas que de allí trajo, siendo uno de los compradores³⁵ el infante Sebastián Gabriel³⁶. Fue su cliente y muy probablemente su pupilo. De ahí surgiría el trato cercano que observamos a través de la correspondencia y las facturas de gastos en el archivo personal del infante, que describimos en las páginas siguientes.

³⁴ *La Época* y *La Gaceta de Madrid* recogen la vuelta de este viaje y la puesta a la venta de “máquinas” traídas de la capital francesa, ambas el 26 septiembre de 1861. Eusebio Juliá también viajó a París ese año e igualmente pertenecía al círculo del pintor Manuel Castellano.

³⁵ Según factura guardada en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional), en el archivo del infante, fechada el 17 marzo de 1863 en la que se detallan un objetivo instantáneo alemán de tres pulgadas de diámetro de Diezler, por un importe de 2.200 reales que incluyen los portes y la revisión. Se añade “por demasía de dos obgetivos (sic) de Woyglander de media placa a foco igual, por otros de Hermagis, mil reales de vellón, total, 3200”.

³⁶ El infante luso español, Gabriel Sebastián de Borbón y Braganza (1811-1875), solo cuatro años más joven que nuestro fotógrafo, era un carlista arrepentido, de vuelta en Madrid en 1858 y casado en segundas nupcias con la hermana del rey consorte Francisco de Asís, María Cristina de Borbón. Desaparece de la villa en 1868 con motivo de la revolución y se refugia en Pau con la corte de Isabel II, donde muere en 1875. Fue un hombre conocido sobre todo por su gran afición al coleccionismo de arte y a la fotografía. Ver Roa y Erostate, J: *Biografía de don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza* (Madrid: J. Muñoz y Cía., 1886) y AA. VV.: *La Fotografía en las Colecciones Reales* (Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación la Caixa, 1999).



Enrique Martínez Barba (hijo de José Martínez Sánchez) en trineo, CC, BNE

El 31 de julio de 1862 José Martínez Sánchez se volvió a casar, esta vez con Alejandrina Alba Muñoz³⁷ (Ajofrín -Toledo, 1837 – Madrid, ca. 1910). Una mujer de origen modesto, que debió trasladarse a Madrid entre 1850 y 1860³⁸ con o sin sus progenitores (su padre ya había fallecido en el momento de la boda), dependiendo de cuándo fuera y de los motivos por los que lo hiciera. El padre, Francisco, que ejerció la profesión de pregonero³⁹ en Ajofrín al menos desde 1840, y su madre, María del Pilar, debieron llegar ya casados al municipio de Toledo, puesto que en la parroquia donde están bautizados sus –al menos- cinco hijos, no se guarda registro de su matrimonio⁴⁰. Al igual que los cuatro abuelos de Alejandrina, sus padres debieron ser también oriundos de la ciudad de Murcia y quizá se trasladaran a Madrid, desde Toledo, con toda la familia buscando mejorar su situación. Sabemos que las sobrinas que vivirán con Alejandrina más adelante son ambas nacidas en Madrid e hijas de algún hermano, con mayor probabilidad del retratado –alguacil- que encontramos en la Colección Castellano.

A la boda asistió el tesorero del infante, José María de Larra, en calidad de padrino y en nombre del noble, a quien el 20 de julio de ese año, dio cumplida cuenta de los ánimos – aunque puede ser en tono jocoso- y de la discreción con los que el fotógrafo se dirigía al matrimonio, así como también del agradecimiento de Martínez Sánchez por el regalo de

³⁷ La inscripción de Alejandrina Alba en el Libro de Bautismos nº 25 (1831 a 1841), página 317, del Archivo Parroquial de Ajofrín (Toledo) dice:

Alexandrina hija de Francisco Alba y María del Pilar Muñoz. (..) En la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de la Villa de Ajofrín en veintiocho del mes de Noviembre a mil ochocientos treinta y siete (...) bauticé solemnemente a una niña nacida que nació en veintiséis del dicho mes y año, hija de Francisco Alba y de María del Pilar Muñoz, su legítima mujer, parroquianos de esta iglesia y vecinos de esta villa. Abuelos paternos Francisco y Mariana Sánchez y maternos Juan y María Ximénez, todos naturales de Murcia; y a la niña se la puso por nombre Alexandrina (...).

³⁸ Según la información contradictoria de los padrones de 1869, en el que dice que lleva 20 años en la villa y corte, mientras que en 1875 declara que está desde 1860.

³⁹ Los cinco hijos bautizados en Ajofrín son Lucía (13 diciembre 1835), Alejandrina (26 noviembre 1837), Juan Antonio (8 febrero 1840), Ángel Encarnación (25 marzo 1843) y Juan Ramón (23 junio 1847).

⁴⁰ Entre 1822 y 1835, año en que nació la hermana mayor de Alejandrina, en el que constan ya como legítimos esposos.

boda del noble, una saboneta⁴¹ de Áncora⁴² con cadena de oro, este último en otra carta entre ambos fechada el mismo 31 de julio:

Don José Martínez Sánchez tiene todas las diligencias hechas para consumir el sacrificio lo más pronto (...).

Ayer tarde vino Martínez Sánchez a avisarme que esta mañana a las 6 trataban de despachar el casamiento⁴³ para librarse del calor, y para que hubiese poca gente, yo he estado puntual y Eusebio también, pero la novia no, pues echando la culpa al peluquero no hemos ido hasta después de las 7, se ha despachado con felicidad y después le he presentado el regalo de V.A. que ha agradecido mucho, y me encargó lo hiciese así presente.

La relación entre el noble y el fotógrafo se entiende por lo tanto estrecha. Se deduce a través de la misma fuente –el archivo personal del infante- que Martínez Sánchez estuvo vinculado, a su vez, con el gabinete fotográfico de don Sebastián Gabriel. Este estudio y laboratorio, montado en 1861 en el domicilio del primo de la reina en la calle Alcalá nº 54, se mudó a Aranjuez en 1867 cuando, con motivo de la desamortización, hubo que desmantelarlo⁴⁴ ya que el infante perdió su residencia en esa calle. Martínez Sánchez se trasladó en varias ocasiones hasta esa pequeña ciudad, como también lo hizo el encargado del estudio del infante, Antonio García, para llevar efectos de fotografía⁴⁵ según consta en algunos recibos. A este respecto, el archivo del noble atesora además

⁴¹ Un reloj de saboneta –del francés “savonette” ya que recordaba a una pastilla de jabón- es un reloj de bolsillo con tapa, en el que la corona y la anilla de suspensión se sitúan a las 15h. Su órgano de impulsión, generalmente de acero, se interpone entre la rueda de escape y el volante con una forma que recuerda al ancla de un barco y de ahí su nombre.

⁴² Correspondencia del 20 y el 31 de julio de 1862 y factura correspondiente en el archivo del infante en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional), legajos 234 y 194 respectivamente.

⁴³ El certificado literal de matrimonio que obra en el archivo de la parroquia de San Sebastián de la calle Atocha de Madrid, Libro 46, folio 302 vto., dice lo siguiente:

En la M. H. Villa de Madrid, Provincia del mismo nombre, en treinta y uno de julio de mil ochocientos sesenta y dos; Yo Don Julián Candano, teniente de cura de esta Iglesia Parroquial de San Sebastián desposé por palabras de presente y vele in facie Ecclesiae a Don José Martínez Sánchez, natural de Bicornio Diócesis de Valencia, de cincuenta años, soltero; hijo legítimo de Don José Antonio y de Doña Tadea Sánchez, ya difuntos, naturales de Áyora; con Doña Alejandrina de Alba, natural de Ajofrín, de edad de veinticuatro años, soltera; hija legítima de D. Francisco ya difunto y de Doña María del Pilar Muñoz, natural de la misma; habiendo precedido todos los requisitos prevenidos para la celebración de este matrimonio. Siendo padrinos Don José Antonio de Larra y Doña Adelaida Zanón y testigos: Don Cipriano Moro, Don Francisco de Diego y Don Eusebio Rey. Y para que conste lo firmo fecha ut supra (en nombre de S.A. el Serenísimo Señor Infante Don Sebastián).

⁴⁴ Ver Ruiz Gómez, L.: “Un fotógrafo aficionado en la corte de Isabel II: el infante Sebastián Gabriel”, en *Reales Sitios* nº 139 (Madrid: Patrimonio Nacional, 1999), 20 y ss.

⁴⁵ Legajo 119 del citado archivo del infante Sebastián Gabriel, Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional.

documentos de pago relativos a Antonio García y a su esposa, como responsable y ayudante, respectivamente, del gabinete fotográfico del infante. Se ha especulado con la idea de que Antonio García hubiera sido pupilo⁴⁶ del propio Martínez Sánchez, pero a día de hoy no han aparecido pruebas sobre este particular, aunque no se puede descartar que aprendiera con nuestro fotógrafo el manejo de la cámara y la manipulación en laboratorio, al igual que pudo pasar con el infante.



Alejandrina Alba Muñoz, CC, BNE

Lo que sí está contrastado es que Martínez Sánchez colaboró prestando o alquilando una parte de su estudio a otros profesionales, algo frecuente en la época. Así fueron los casos de Antonio Cosmes, con quien lo compartió como poco durante los tres meses

⁴⁶ Tesis mantenida por Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión de la Fotografía española* (Valencia: Railowsky, 2014), 44 y 162. En ambas se hace referencia exclusivamente a anotaciones realizadas en sendos álbumes de la Colección Castellano. Lo mismo afirman sobre la esposa de Antonio García, la cual aparece una vez como su “querida” y otra como su “mujer”, e igualmente con un tal Gonzalo Honorio, que se consigna como guantero y ayudante de nuestro fotógrafo en un pie de foto y como escribiente en otro.

previos a agosto de 1858⁴⁷, de Lionel Deville, con quien trabajó la patente del método de la wothlytipia, una fórmula de éxito al colodión húmedo para reducir el uso de la plata y los tiempos de exposición⁴⁸. Y quizá de Velten⁴⁹ aunque los retratos resultantes se expusieron en un lugar diferente al gabinete de Martínez Sánchez. De su relación con estos dos últimos fotógrafos no tenemos más datos y es posible que fueran sólo algunos entre un número elevado de inquilinos temporales en el estudio de la Puerta del Sol.

Sin duda el viaje de mayor importancia a la capital francesa es el que realizó en 1865 junto a Jean Laurent. El objetivo fue presentar oficialmente un papel para positivos pre-sensibilizado creado por él –muy similar al albuminado, pero mejorado con barita- que bautizaron como "leptográfico" (del griego *leptos* que significa⁵⁰ "fino")- . Lo hicieron bajo el nombre de *Société Leptographique*. La prensa especializada francesa le consagró varias referencias favorables en principio, aunque poco después se convirtieron en desfavorables, reprochando al nuevo papel un coste muy elevado. La puesta a punto de este papel, su presentación y el declive lo veremos en detalle más adelante al ser uno de los descubrimientos técnicos más importantes de su carrera. El papel leptográfico se sitúa como precursor de los papeles para positivos pre-sensibilizados que se comercializarían con gran éxito a partir de 1880.

En 1865 va a vivir con el matrimonio el sobrino de José, Eduardo Blasco Martínez (Valencia, 1835 – lugar y fecha de defunción desconocidos), para aprender el oficio de su tío materno⁵¹, convirtiéndose en su ayudante, como así consta en los padrones siguientes. De esta forma, cuando Martínez Sánchez fue a París en ese mismo año y luego viajó por buena parte de España durante el invierno de 1866-67 para fotografiar las obras públicas junto con Laurent, como también desarrollaremos en un capítulo posterior, el sobrino se hizo cargo del negocio. Al igual que después de la muerte de su tío y por unos cinco años, tiempo durante el cual Eduardo intentó abrirse paso como

⁴⁷ Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014), 38.

⁴⁸ Con una brevísima reseña en *La Iberia*, 16 de marzo de 1865.

⁴⁹ Dice *La España* del 24 de abril de 1852, pág. 4:

Adelantos fotográficos. (...) En estos retratos se ha procurado unir la infalible exactitud del daguerrotipo con la belleza del dibujo, y seguramente los señores Belten (*sic*) y Martínez han conseguido un brillante resultado en sus trabajos.

⁵⁰ Más adelante discutiremos esta acepción.

⁵¹ Segundo hijo y primer varón de los tres de su hermana pequeña, Ángela, que estaba entonces viuda. Ver Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014), 76.

fotógrafo a título propio, según se aprecia en cartones donde sus iniciales (E. B. o E. Blasco) o bien su nombre completo, aparecen asociados a su mentor, como “sucesor de J. Martínez Sánchez”. Esta actividad viene corroborada por la serie de unos 10 anuncios casi seguidos publicados en *El Imparcial*, extremadamente discretos⁵², durante diciembre de 1873⁵³, poco visibles en medio de traspasos, limonadas purgantes o jarabes diversos. A partir de 1876 nada se sabe del ayudante y sobrino ya que desaparece del padrón correspondiente al domicilio de la Puerta del Sol, 4. Sin embargo reaparece sin domicilio identificado en 1887 y casado con Herminia García con quien tiene tres hijos, debiendo importantes cantidades de dinero que no alcanza a pagar con su sueldo de empleado en el ayuntamiento de Madrid⁵⁴.

De Madrid y de su casa nuestro fotógrafo José Martínez Sánchez se ausenta definitivamente, como tarde, a finales de 1869, ya que no aparece en el padrón correspondiente a ese año, en el que figura como cabeza de familia Alejandrina Alba (sin profesión), con Eduardo como empleado. Después de un año largo José reaparece en Valencia en 1871, en la calle Hierros de la Ciudad nº 4, su antiguo gabinete valenciano. En esta dirección se anuncia como “Martínez Sánchez y Cía. Retratos sobre papel porcelana. Foteleptografía”⁵⁵. En el censo de ese año consta como viudo, dedicado al comercio y con 58 años, dos datos falsos –quizá no fuese él quien los facilitara- pues sigue casado y cuenta 64 años. Esos datos se corrigieron en el siguiente padrón de 1872, donde su edad y estado civil son correctos y su profesión es la de fotógrafo, apareciendo en tercer lugar en la lista de habitantes de ese domicilio. Allí vivió dos años - aproximadamente- con Juana Serrabona, de 48 años, como cabeza de familia y casada aunque no vivía con su marido, más el hijo de ésta, Francisco Ruzafa Serrabona, de 22 años y empleado de profesión⁵⁶, y aún otro hijo, hermano del anterior, más joven y

⁵² En la sección de “Anuncios” de la última página, sin ningún tipo de relevancia.

⁵³ Cuando quizá ya supiese que su tío no regresaría.

⁵⁴ Su esposa aparece citada por el juez de instrucción del distrito de Buenavista en el *Diario de Avisos de Madrid* del 11 de junio de ese año, por estar su marido en paradero desconocido y requiriéndosele para declarar por un embargo de muebles. Por otro lado, en el padrón de 1866 de la Puerta del Sol nº 4 su profesión consta como “empleado cesante de Hacienda”, así que ya tenía experiencia como trabajador de administración pública.

⁵⁵ *Las Provincias*, julio/agosto 1870.

⁵⁶ Cancer Matinero, José Ramón: *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900)* (Valencia: Institució Alfons El Maganànim y Diputació de Valencia, 2006), 91. Este autor afirma que Ruzafa era

rentista. Los motivos por los que esta familia natural de Vélez Rubio (Almería) comparte con el fotógrafo estos dos últimos años de su vida son hoy desconocidos, pero bien pudo ser la habitual relación de huésped y patrona. Sorprende, sin embargo, que fuera en la misma dirección que la de su anterior gabinete, ya que esa familia nunca vivió allí ni antes ni después de hacerlo con el fotógrafo⁵⁷.

José Martínez Sánchez murió el 28 de septiembre de 1874⁵⁸ por una fiebre muy alta, “calentura”, relacionada con una “bronquitis crónica” a las pocas horas de ingresar en el Hospital General de Valencia según consta en sus registros⁵⁹ y en el certificado de defunción del archivo del Registro Civil de Valencia. De su entierro en el cementerio de la parroquia del hospital se encargó su sobrino Enrique Blasco Martínez, hermano pequeño de Eduardo. Debió existir comunicación fluida entre la familia de Madrid y la de Valencia, ya que en la Puerta del Sol nº 4 Alejandrina Alba está censada como viuda el mismo año 1874.

Martínez Sánchez desapareció voluntariamente de su domicilio madrileño y emprendió una andadura, quizá no del todo nueva pero sí prácticamente desde cero y en solitario. Abandonó todo lo que tenía en Madrid: familia, amigos, contactos y su negocio de éxito. Existen diferentes causas⁶⁰ por las que esta dramática huida pudo suceder. Una de ellas es tan simple como escapar de la justicia por la comisión de algún delito, aunque con la misma probabilidad pudieron ser motivos personales de cierta seriedad. Quizá también políticos, ya que se trata de los años posteriores a una guerra. Recordemos que han pasado poco menos de dos años desde la Revolución Gloriosa y que es el momento en el que, como consecuencia de la revuelta, los Borbones huyen a Pau (Francia), incluido el que fuera su gran cliente y respetado amigo, el infante Sebastián Gabriel.

socio de Martínez Sánchez y por lo tanto también fotógrafo, a pesar de que no consta así censado en los padrones en los que aparece que mencionamos en la nota siguiente.

⁵⁷ Según los padrones municipales de Valencia correspondientes a los años 1858, 1869, 1870, 1873, 1874 y 1875.

⁵⁸ Del padrón desaparece ya en 1873, ignoramos dónde vivió ese año antes de ir a morir al hospital.

⁵⁹ Tanto en el “Libro de Entrada” como en el de “Defunciones” conservados en el Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de Valencia (I-1/392, I-4/8 e I-4-15).

⁶⁰ Todas ellas apuntadas por García Felguera, María de los Santos.: “Escondidos bajo la tela negra” en *Actas de las II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía* (Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, 2018).

Cabe incluso la posibilidad de que su propia esposa tuviera algo de responsabilidad en esa desaparición, quizá por haberle denunciado a las autoridades por algún asunto turbio, relacionado o no con la guerra. Esto nos aportaría luz sobre un detalle significativo: los términos insultantes⁶¹ con los que se hace referencia a Alejandrina Alba en uno de sus retratos en la Colección Castellano –expresados puede que por Martínez Sánchez, por el mismo Manuel Castellano o aún una tercera persona al conocer los motivos de esta partida-. Quizá aclare también algo el hecho de constar como viudo en el primer censo en el que se registró en Valencia en 1871, borrando –al menos simbólicamente- a Alejandrina de su vida, ya fuera porque así lo contó él al llegar a Valencia o porque es lo que su entorno dedujo de la situación de un hombre solo, de cierta edad, con profesión conocida a partir de la cual intentó reanudar la vida en la ciudad de su infancia. Cabe señalar y recordar que el propio Manuel Castellano intercambió su colección de fotografía –tan cercana a José- por unos grabados con la Biblioteca Nacional precisamente entre 1870 y 1871, a sabiendas probablemente de que su amigo Martínez Sánchez no tenía intención o no podía volver a la capital.

Se han señalado desavenencias conyugales como el motivo de la huida de Martínez Sánchez⁶². Sin embargo, en nuestra opinión, en el siglo XIX una disputa matrimonial, por violenta que sea, no se suele resolver con el marido –y dueño de un negocio floreciente- abandonando el domicilio para empezar una andadura en otro lugar, dejando todo a su esposa y, en este caso, a su sobrino ayudante. Aún resulta más difícil concebir esa situación con la edad de 62 años.

⁶¹ “Putá pública en 1861” junto a “Alejandrina, muger (sic) del fotógrafo Martínez Sánchez”

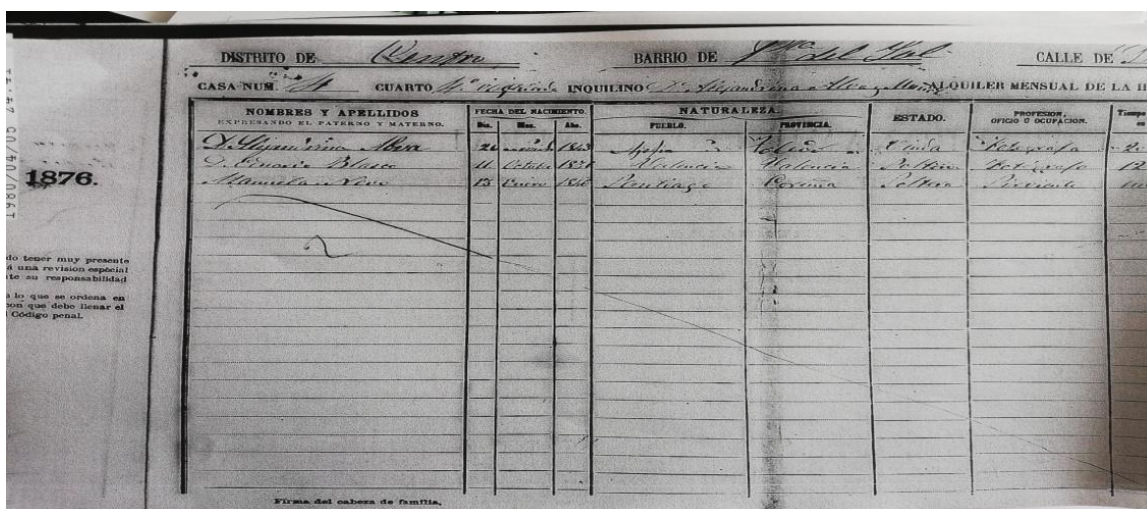
⁶² Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014), 100.



Eduardo Blasco Martínez, sobrino y ayudante de José Martínez Sánchez, CC, BNE

4. Alejandrina Alba Muñoz, una de las primeras fotógrafas españolas

Desde 1871⁶³ y hasta 1875 –es decir, aproximadamente hasta la muerte de Martínez Sánchez- el gabinete aparece a nombre de su sobrino, Eduardo Blasco, en sustitución del cabeza de familia, conviviendo con su tía política Alejandrina Alba Muñoz y una o dos sirvientas. En 1875 se incorpora a la familia una sobrina de Alejandrina, Rafaela Alba (Madrid, 1860) que al año siguiente ya no está. En 1878 entra en el domicilio otra sobrina, Matilde Alba (Madrid, 1867) que permanecerá con su tía hasta bastante después de que Alejandrina se vuelva a casar. Como ya indicamos más arriba, una o ambas podrían ser hijas del hermano alguacil que aparece retratado en la Colección Castellano.



Padrón de la ciudad de Madrid, 1876. Archivo General de la Villa.

A partir de 1876 Alejandrina Alba Muñoz es la cabeza de familia, de profesión fotógrafa, al menos hasta el final de ese mismo año, aún conviviendo con Eduardo, también como fotógrafo. ¿Qué ocurrió para que no sólo se invirtiera la situación familiar con Eduardo sino para que Alba apareciera como fotógrafa? Puede que como viuda pudiera hacerse ya legalmente cargo de su propia situación; es también posible que Blasco no fuera un buen gerente, ya que en los años sucesivos fue requerido por la justicia por deudas acumuladas, y cabe la posibilidad de que el negocio peligrara con él al frente.

⁶³ No hay padrón de 1870, y desafortunadamente en el padrón correspondiente al año 1873 falta la hoja del piso 4º izquierda que es el suyo.



Un hermano alguacil de Alejandrina Alba Muñoz, CC, BNE

Sea como fuere, hasta hoy, es la primera mujer⁶⁴ censada como fotógrafa en la Historia de la Fotografía española, aunque únicamente cinco años, es decir, hasta su siguiente matrimonio, en 1880, con el fotógrafo Juan Astray (Padrón, La Coruña, 1845- Madrid, 1908), a nombre de quien aparecerá a partir de entonces el estudio de Puerta del Sol nº4, cuando se convirtió en el nuevo cabeza de familia y, según consta, el único fotógrafo del gabinete. En cualquier caso, desde la desaparición y posterior muerte de su primer marido, Alba, como mujer, queda bajo la protección del sobrino para pasar a la del segundo marido después, con el breve pero a la vez extraordinario paréntesis de cinco años durante los cuales ella lleva las riendas de la familia y del negocio. Algo, por cierto, que algunas viudas, hijas, hermanas y esposas de fotógrafos hicieron también, cada una según sus circunstancias⁶⁵.

⁶⁴ Onfray, Stéphanie.: “Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860- 1880)”, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (Madrid: Ediciones Complutense, 2017), 23.

⁶⁵ García Felguera, M. S.: “Escondidos bajo la tela negra” en *Actas de las II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía* (Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, 2018), 30.



Alejandrina Alba Muñoz, CC, BNE

5. Los retratos y el gabinete

José Martínez Sánchez ejerce la fotografía desde vertientes distintas y complementarias. Desde los retratos posados de estudio hasta los grandes encargos o empresas realizados fuera de Madrid, su actividad profesional abarca todo el espectro posible. Incluye igualmente la investigación y la enseñanza de la técnica, en mayor o menor medida, ya que en su estudio no sólo realiza retratos sino que también vende material para otros fotógrafos y aficionados. Eso incluye el que trajo de sus viajes a París. Naturalmente, debe enseñar a utilizarlo. El gabinete⁶⁶ es a todas luces una fuente de ingresos altos y constantes, estable financieramente, un negocio que le permite dedicarse a otros aspectos del oficio para él muy importantes ya que, por otro lado, los retratos los puede realizar de manera mecánica un ayudante, una vez adquirida la técnica, sin detrimento de que el fotógrafo titular aporte innovaciones de vez en cuando ni pierda su fama.

Antes de la introducción del formato tarjeta de visita o “carte de visite” popularizado por Disdéri a partir de 1854⁶⁷ e introducido en Barcelona y Madrid en 1858⁶⁸, cuya imagen múltiple de menor tamaño permite comercializar los retratos a precios más asequibles para un mayor número de público real y potencial, vemos en la Biblioteca Nacional y en otras colecciones privadas⁶⁹ fotografías sueltas de mayor formato en cuyos dorsos consta su nombre y la dirección de los diferentes estudios sobre todo de Madrid pero también de Valencia. Así sabemos que tiene como clientes a relevantes personajes de la capital, tanto nobles como militares, famosos del mundo del espectáculo, miembros de la curia y también políticos e intelectuales. Era la manera de entretenerlos durante la espera para ser retratados, al tiempo que se daba a conocer la

⁶⁶ Sánchez Vigil, Juan Miguel: *La fotografía en sus reversos. La puerta de atrás* (Madrid: Universidad Complutense, 2017), 17 y 19. Agrupa galería, gabinete y estudio como sinónimos comúnmente aceptados ya en la época para designar de manera genérica establecimientos dedicados a la fotografía. A continuación describe cómo

estas galerías se instalaron en un principio en los pisos altos, buhardillas y terrazas para aprovechar la luz solar, dentro de estructuras acristaladas, con tupidos cortinajes móviles y decorados diversos.

⁶⁷ Sobre la introducción en España del formato “carte de visite”, ver Martí Baiget, Jep: “Notes sobre la ‘carte de visite’. Arribada i popularització a Barcelona i Madrid (1854 – 1862)”. 27 de septiembre de 2014. En <https://lalbumdeljep.wordpress.com/2014/09/27/notes-sobre-la-carte-de-visite-arribada-i-popularitzacio-a-barcelona-i-madrid-1854-1862/>. Accedido 10 de mayo 2019.

⁶⁸ Martí Baiget, Jep: “La llegada de la ‘carte de visite’ a Barcelona”. Departament de Documentació i Investigació de l'IEFC. <https://www.iefc.cat/wp-content/uploads/2018/07/jep-marti-cast.pdf>, 2. Accedido 10 mayo 2019.

⁶⁹ Como la que fue de Víctor Méndez Pascual, hoy en la Universidad de Navarra.

alcurnia de la clientela y el consiguiente prestigio del fotógrafo. Una suerte de galería o gaceta ilustrada de conocidos de la sociedad del momento, como un “ver y dejarse ver” tan habitual de ciertos salones del siglo XIX⁷⁰.



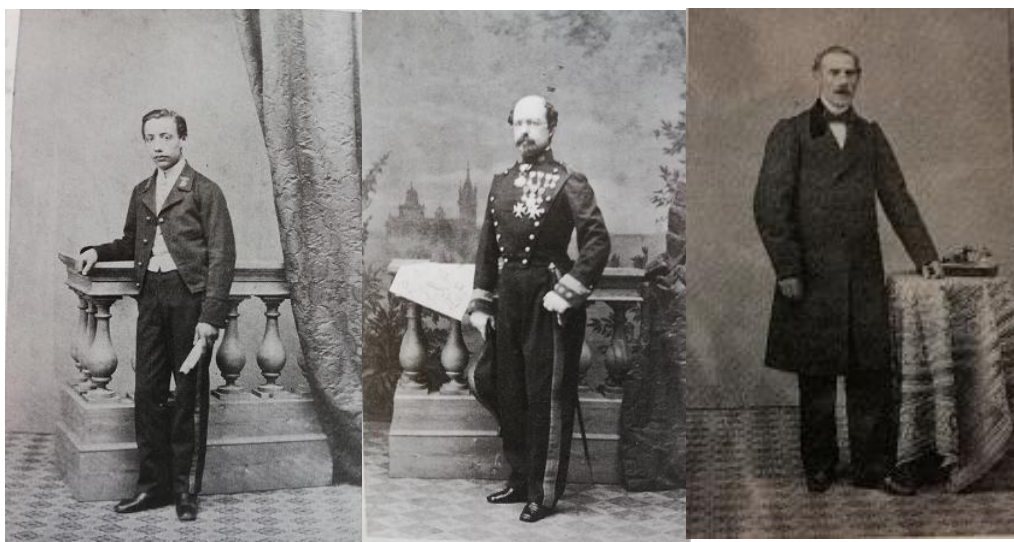
Cámara con cuatro objetivos para obtener “tarjetas de visita”⁷¹

⁷⁰ García Felguera, M. S. y Rius, Nuria F.: “‘Posa’t tranquil i fes-te retratar’: la fotografia, entre diversió i obligació”. En Sala, Teresa M.: *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012), 179-197.

⁷¹ Ver: https://www.liveauctioneers.com/item/1971410_1057-wet-plate-french-carte-de-visite-camera-c-1854. Accedido 10 de mayo 2019.



Varios retratos en formato tarjeta de visita, Colección Castellano, BNE



Un desconocido⁷², otro desconocido y Modesto Lafuente, CC, BNE

⁷² En la Colección Sánchez Portas, según Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014), 141.



Sras. de Lancara, CC, BNE



Una desconocida, la hija del Conde de S. Lorenzo y la esposa (¿Alejandrina Alba?) de Martínez Sánchez con una desconocida⁷³, CC, BNE

⁷³ Kurtz, G. y Ortega, I: *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989), 224. Esta imagen aparece identificada como “Alejandrina Martínez Sánchez”, pero entendemos que se trata de su esposa.



María Cristina de Borbón (segunda esposa del infante Sebastián Gabriel), el infante Sebastián Gabriel en dos poses diferentes (posteriores a 1858). CC, BNE y Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional)

A través de la presencia de elementos fijos en estos retratos, como son determinadas sillas o sillones, una media columna o una balaustrada en esquina, la misma alfombra, alguna mesita o consola, un fondo pintado, cortinas y, de manera mucho más significativa al ser un elemento permanente, el diseño y los motivos del suelo de cemento prensado (hidráulico), se puede identificar el estudio de Martínez Sánchez y a este fotógrafo como autor de imágenes hoy sin atribuir. Algunas son incluso susceptibles de ser datadas ya que presentan personajes cuyas vicisitudes conocidas nos ayudan a confirmar un tramo específico de fechas, como ocurre sin ir más lejos con el mismo infante Sebastián Gabriel y su segunda esposa, que fueron tomadas en un intervalo como máximo de 11 años. Sabemos que su segunda unión matrimonial tuvo lugar después de que el noble —que fue carlista— se reconciliara y se hiciera perdonar por su sobrina Isabel II y pudiera regresar a España en 1857, y obviamente antes de su exilio a Francia a partir de 1868. De la misma manera que hemos utilizado el diseño de las baldosas del suelo (o de la alfombra) como método de identificación⁷⁴ de retratos realizados por Martínez Sánchez, si aplicamos este procedimiento a los que se atribuyen al infante Sebastián Gabriel, encontramos que algunos han sido atribuidos al noble

⁷⁴ Otras investigadoras también apuntan este método como fiable: Onfray, S.: “Hipótesis y metodología en torno a la atribución de autorías en la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional” en *Anales de Historia del Arte* (Madrid: Ediciones Complutense, 2015), 213-223.

erróneamente⁷⁵. Nicolás Gato García de Lema, restaurador de palacio, o el Marqués de San Gregorio son dos de los ejemplos más significativos, entre otros.

Con relación a este particular queremos hacer constar, una vez más, la estrecha relación entre el noble y el fotógrafo, quienes no solo se acompañaban en circunstancias personales, sino que éstas debieron llegar por compartir espacios y experiencias fotográficas, lo cual dio pie a que Martínez Sánchez se presentara como “fotógrafo del Infante Sebastián Gabriel”⁷⁶, emulando a Clifford, “fotógrafo de S.M. Isabel II”. Una prueba la volvemos a encontrar en la misma carta arriba citada del 20 de julio de 1862, en la que el tesorero José María de Larra daba noticia al infante de los discretos preparativos de la boda del fotógrafo, y en la que también le hacía partícipe de lo siguiente a través de las palabras de un sujeto cuya identidad ignoramos, quizá un aficionado o un ayudante:

Marrenques dice que las pruebas de colodión seco han salido mal, por el mucho calor, que no se puede hacer nada ni con el seco ni con el húmedo que todo sale mal, que no se puede hacer retratos y que él no hace nada, que Martínez Sánchez ha ido a Santander, que también está aburrido por lo mismo, que las máquinas y chasies (sic) están bien conservadas y cuidadas y dispuestas para servir⁷⁷.

Los retratos de los condes de Benazusa, la condesa de Alcudia, el marqués de Donadio, el conde de Torre Novaes y la marquesa de Villaseca sabemos que son suyos con certeza. Se encuentran identificados por la mano de alguna persona que los conoció y lo apuntó al pie de la imagen. Pero lo relevante para nosotros es que podemos atribuirlos a nuestro fotógrafo por la presencia de algunos de los elementos arriba mencionados⁷⁸. Así lo hacemos entonces con todas aquellas imágenes con el mismo enlosado, hasta ahora anónimas, como la de la embajadora de Inglaterra, un grupo de mujeres sin identificar, los duques de Medinaceli, el propio infante Sebastián Gabriel y su segunda esposa, el duque de Feria y pintores e intelectuales como los de su círculo, que es también el del pintor Castellano. Actores como Julián Romea, intelectuales como Juan

⁷⁵ AA. VV.: *La fotografía en las Colecciones Reales* (Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación la Caixa, 1999), 108-111.

⁷⁶ *El Indicador de España*, durante el año 1862.

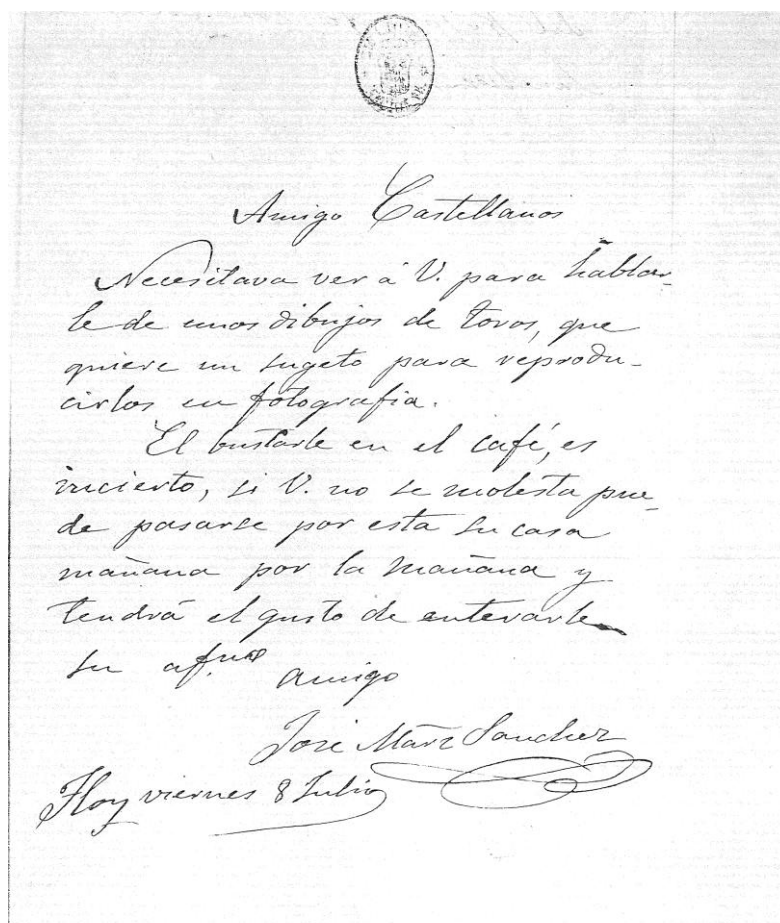
⁷⁷ En el citado legajo 238 del archivo del infante en el Archivo General de Palacio, Patrimonio Nacional, en la misma carta del 20 de julio de 1862.

⁷⁸ Teniendo también en cuenta todos aquellos que van sobre el cartón con su nombre y dirección.

Antonio de Alarcón o Modesto Lafuente pueden atribuírsele sin mayor problema... Ya sean nobles, artistas circenses, miembros de la jerarquía eclesiástica, esposas o hijas de ilustres caballeros o de cualquier otro grupo social, todos sus retratos comparten alguno de los elementos arriba indicados, ya sea en gran formato o, más adelante, en “carte de visite”.

Con respecto a la relación entre Martínez Sánchez y el pintor Castellano, reproducimos más abajo una nota manuscrita –sin fechar- del primero al segundo que nos da idea tanto de su cercanía como contertulios como de su intenso intercambio profesional, ya que el fotógrafo lo cita para pedirle consejo a propósito de un encargo para fotografiar dibujos de toros. También es cierto que del tono no se desprende excesiva camaradería, si bien, por otro lado, sí se comprende que el pintor era asiduo del gabinete fotográfico de la Puerta del Sol y que ambos frecuentaban el mismo café, que tanto puede ser el que había en el portal contiguo al gabinete de José como otro donde fueran habituales sus reuniones y encuentros.

Las profusas series de retratos –sin numerar y prácticamente sin identificar en su gran mayoría- de los álbumes de la Colección Castellano se pueden reagrupar según tipo de posado, punto de vista, fondos y elementos de decoración. En ocasiones éstos no aparecen, ofreciendo así imágenes prácticamente desnudas, con intención de desvelar – “desvestir” o “revelar” sería más apropiado- la personalidad y el carácter de los retratados, muy a menudo presentados de casi perfil.



Amigo Castellano

Necesitaba ver a V. para hablarle de unos dibujos de toros, que quiese un sugeto para reproducirlos en fotografía.

El bustarle en el café, es incierto, si V. no se molesta puede pasarse por esta su casa mañana por la mañana y tendrá el gusto de enterarle su asunto

Amigo

José María Sánchez

Hoy viernes 8 Julio

Nota manuscrita de Martínez Sánchez dirigida a Manuel Castellano, CC, BNE⁷⁹

Dos son principalmente los diseños de suelo –que pueden corresponder a dos de sus distintos estudios o a estancias diferentes del mismo o a un suelo⁸⁰ y una alfombra- que más a menudo vemos en los retratos, uno de ellos mucho menos frecuente, que es precisamente el que mejor se ve en alguno de los que bien podrían ser autorretratos o una práctica de su ayudante o esposa. Algunos personajes aparecen distendidos, otros serios, unos disfrazados, otros de luto o incluso a veces muertos, algunos solos, con sus hijos o agrupados por género, sean varios hombres o mujeres. La variedad es muy grande y parece depender de una intención expresiva, mucho más que decorativa a la usanza de la tradición pictórica. Raras veces se intuye o aprecia la presencia de “instrumentos de tortura” –excepto en el retrato de la Srta. de Ochoa- que los ayudaran a

⁷⁹ Onfray, S.: “Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid”, en *De Arte: Revista de Historia del Arte*, nº 15 (León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2016), 224-237.

⁸⁰ Del tipo de cemento prensado y coloreado que conocemos y venimos mencionando como “hidráulico”.

mantenerse inmóviles. Es innegable que las manos o brazos están recogidos y que muchos posan sentados o apoyados. Incluso así no parece cuestionable que algunas de esas imágenes nos dejen suponer tiempos de pose no muy largos, porque están de pie, de perfil o mantienen posturas incómodas, imposibles de soportar inmóviles durante varios minutos. Estos tiempos de pose “acortados” se ponen también de manifiesto por la importante -en cantidad- presencia de niños o bebés (algunos como si estuvieran siendo amamantados), lejos ya de aquellas imágenes escalofriantes -aunque comunes- de fallecidos, habituales en los primeros años de la fotografía. Encontramos también perros en ocasiones –y hasta un gato, precisamente con Manuel Castellano-. De ahí puede proceder el guiño que le hiciera Enrique Godínez⁸¹ a “su distinguido maestro don José Martínez Sánchez⁸²” con esa fotografía en la que aparece un perro de raza labrador o similar, de color oscuro, tranquilamente sentado sobre una tela clara, mirando a la cámara como cualquier ciudadano respetable.



Desconocido con niño CC, BNE

⁸¹ Enrique Godínez (1825 – 1875), fue un fotógrafo instalado en Sevilla en 1859, que tuvo un corto aprendizaje en París con Disdéri, aunque además del formato *carte de visite*, se dio a conocer por sus retratos en gran formato.

⁸² Fontanella, L.: *Historia de la Fotografía en España* (Madrid: El Viso, 1981), 195.



Pedro Antonio de Alarcón, Colección particular⁸³ y Marquesa de Villaseca, Colección Díaz Prósper⁸⁴



Desconocido, colección particular⁸⁵ y conde de Puñonrostro, CC, BNE

⁸³ Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014), 49.
⁸⁴ Ibidem, pág. 53.

⁸⁵ Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014), 145.



Julián Romea y la embajadora de Inglaterra, CC. BNE



Srta. de Ochoa, CC, BNE



Valentín Montes y Soriano, Colección Sánchez Portas⁸⁶



Desconocido, Colección Sánchez Portas⁸⁷ y grupo de desconocidas, CC, BNE

⁸⁶ Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión* (Valencia: Railowsky, 2014), 57.
⁸⁷ *Ibidem*, 127.



Desconocido con bebé y el fotógrafo Gautier, CC, BNE

Además de inmortalizar, vender y exponer retratos de personajes y personalidades a modo de galería o incluso de *collage* –no olvidemos que la visita a su gabinete proporcionaba una experiencia fotográfica completa, ya que cualquiera podía, además de retratarse, admirar y comprar imágenes de lugares variados o de otras personas, en particular si se trataba de famosos, asombrarse con el material fotográfico y adquirirlo o aprender a utilizarlo, o sencillamente, aprender técnica fotográfica aún sin haberle comprado sus equipos. Pero este es, junto con el alcance de sus retratos en la Colección Castellano, un campo que queda por investigar, dada la falta de documentos por un lado como la ingente cantidad de fotografías (hasta 22.000 como ya indicamos más arriba) que integran la colección del pintor.



Capitanes y tenientes de navío de la Armada Española, Martínez Sánchez, 1866. Museo del Romanticismo, Madrid⁸⁸

⁸⁸ Fontanella, L.: *Historia de la Fotografía en España* (Madrid: El Viso, 1981), 192.

6. Investigación, experimentación y logros técnicos

Dos son los avances más relevantes conseguidos por José Martínez Sánchez en la técnica fotográfica. Uno está en el campo del laboratorio con la puesta a punto del papel leptográfico, un papel para positivos preparado de antemano y de excelente calidad, de cierto renombre internacional, en círculos parisinos sobre todo, y allí registrado en la *Société Française de Photographie* en 1865 junto a Jean Laurent.

El segundo tiene que ver con la prueba y ensayo para conseguir tiempos de pose menos largos, tanto para los retratos como para los exteriores, visible sobre todo en la captura de cielos con nubes en los que el sol no “queme” el negativo, y en algunas otras tomas de las que hablaremos a continuación.

Ambos logros, el de laboratorio y el de captura del movimiento, se relacionan con un concepto fundamental que es acortar el tiempo de los procedimientos, haciendo suya la necesidad de aligerar tanto el largo y delicado proceso en el laboratorio como las poses o las tomas, que mucho más adelante se llamarán “instantáneas”. Pasamos a analizar cada uno de ellos.

A. El papel leptográfico

El acta de la sesión de la SFP nos revela detalles fundamentales sobre qué es el papel leptográfico, quiénes son sus creadores y cuáles son sus ventajas de utilización.

Además, en el análisis de laboratorio realizado por el restaurador Pau Maynès, se ha conseguido definir tanto las capas como su composición. De esta forma hoy sabemos con cierta exactitud la historia y las particularidades químicas y físicas de este papel para positivos.

a) La luz del invento

Martínez Sánchez y Laurent, los dos, y a partes iguales, aparecen como los inventores de este papel. Además existe una Sociedad Leptográfica con un gestor que deducimos que es una tercera persona. Transcribimos aquí la sesión mantenida en la SFP reflejada

en el acta de la defensa del papel leptográfico hecha por el conocido fotógrafo Franck⁸⁹ (de Villecholes) el 12 de enero de 1866⁹⁰:

(...) “Hace ya un tiempo que un fabricante de papel de París ha tenido en sus manos un papel porcelana, para nada como éste que acaba de ser presentado, sino con la superficie brillante; se trataba de un papel salado y para sensibilizarlo bastaba con pasarlo por un baño de plata. Pero según parece, sin duda porque el barniz se obtenía con gelatina, la superficie se despegaba, por lo que no han utilizado más ese papel.

Pero hace tan solo tres días (...) he recibido de uno de mis amigos, el Sr. Laurent, establecido en Madrid, un papel porcelana nitrado, del cual aún no conozco el modo de preparación pero que, a decir del Sr. Laurent, puede conservarse sin que se altere, en una simple carpeta, durante tres meses. He probado este papel y su exposición me ha parecido tres veces más rápida que la del papel ordinario. El papel que el Sr. Laurent me ha enviado, tendría, además, según él, la ventaja de no pedir más de un gramo de plata por hoja”. El Sr. Franck de Villecholes se compromete a presentar a la Sociedad, en su próxima sesión, una prueba de los resultados que se pueden obtener con este papel.

El 19 de febrero siguiente aparece un artículo titulado “Descubrimiento fotográfico”⁹¹ en el que se menciona un papel porcelana con resultados inalterables, creado por Laurent y Martínez Sánchez a finales de 1865. Así mismo anuncia que se presentará en París a la élite fotográfica, y varias reseñas se hacen eco de la noticia en *La Lumière*, *Le Moniteur de la Photographie* y en el mismo Boletín de la SFP, donde será presentado por el gerente de la Sociedad Leptográfica, en noviembre de ese año.

Mientras, tanto en Francia y España como en Inglaterra y Alemania se recoge el invento. A lo largo de estos meses se detectan ya sus ventajas como lo que será un gran impedimento para su uso. Tan pronto como en abril, *La Lumière* cree que el nuevo papel puede ser una gran revolución, puesto que presenta *cualidades numerosas y excepcionales*, además de haber sido creado por dos *veteranos inteligentes*, de lo que también se congratula Lacan en *Le Moniteur de la Photographie*.

⁸⁹ Ver Rius, Nuria F.: “De la era primitiva de la fotografía a su modernidad: Franck de Villecholle (1816 -1906)”, en *Actas II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía* (Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2017), 197-208.

⁹⁰ Boletines SFP, año 1866, tomo 12, página 9.

⁹¹ En *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, firmado por P. Picatoste, citada por Maynés, P.: *Jean Laurent et le papier leptographique* (París, IFROA, septiembre 2000), 63.

Todos recogen las ventajas que creen podrán servir para que la albúmina caiga es desuso: la primera es que se puede guardar “indefinidamente” pre-sensibilizado, lo cual permite ahorrar tiempo en manipulaciones en el momento de la exposición, acortando también los tiempos de revelado y fijado, una vez más, por la casi ausencia de sales de plata. La segunda es que permite suprimir los baños de nitrato y todas las operaciones que preceden a la toma de la fotografía. Y la tercera es que los resultados son de mayor belleza con rangos de grises, blancos y negros mucho más sutiles y profundos. Sin embargo, ya se apunta a un coste elevado, por lo general dos veces y media más caro que la albúmina.

Parece ser que son Franck y Disdéri⁹² los autores⁹³ de las pruebas realizadas con papel leptográfico remitidas a la SFP, y que es esta Sociedad, a su vez, la que manda papeles leptográficos a las sociedades fotográficas correspondientes de Inglaterra (South London) y Berlín, donde, al igual que en Francia, tendrá acérrimos defensores y detractores. Es precisamente en Alemania donde se habla por primera vez de la composición del papel, resumiéndolo como un papel emulsionado con sulfato de bario⁹⁴. Más adelante, otro entendido en fotografía, Gaudin⁹⁵, explicará que este nuevo papel sólo se fabrica con materiales inertes, neutros, sin nitrato de plata y sustituyendo la albúmina por colodión, en una preparación en alcohol. Son precisamente el azufre que contiene la clara de huevo y la interacción de la plata con el hiposulfito de sodio los que provocan las alteraciones que presenta la albúmina, y que en este nuevo papel han

⁹² Ibidem, pág. 64 y ss.

⁹³ Curiosamente Franck de Villechole (François Gobinet de Villecholes, 1816 – 1906), había tenido estudio en España, en Barcelona, entre 1848 y 1865, donde se hizo famoso por sus daguerrotipos, igual que el famoso Eugène Disderi (1819 – 1889), quien después de visitar Madrid en 1863 abriría el suyo en esta ciudad en 1876. Ver Rius, N.: “De la era primitiva de la fotografía a su modernidad: Franck de Villechole, 1816-1906” en *Actas II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía* (Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2017), 197-208.

⁹⁴ El sulfato de bario se utiliza hoy como agente de contraste para pruebas diagnósticas como radiografías, al ser totalmente opaco.

⁹⁵ Alexis Gaudin (1816 – 1880) tuvo un taller de daguerrotipo junto con tienda de accesorios fotográficos, además de comprar la revista *La Lumière* en 1851, en la que publica numerosos artículos junto a su hermano, Marc-Antoine, y más adelante con Charles. También se ocupó de vistas estereográficas con gran éxito.

desaparecido.

Finalmente, en la sesión de la SFP correspondiente a noviembre de 1866, se da lectura a una carta del gerente de la Sociedad Leptográfica, al tiempo que se examinan las muestras del papel leptográfico que la acompañan. La transcribimos a continuación ya que describe los tipos de papeles y sus ventajas, así como otros datos de gran relevancia:

“La Sociedad de Leptografía, tanto en su nombre como en el de los señores Martínez Sánchez y J. Laurent, fotógrafos en Madrid, inventores del procedimiento del cual la Sociedad ha adquirido la propiedad exclusiva, tiene el honor de dirigirles, para que los señores miembros de la SFP las sometan a examen, y le ruega que presente en la reunión de hoy:

1. Distintas pruebas positivas realizadas sobre papel porcelana brillante leptográfico nº 1, provenientes de diversas fabricaciones, hechas entre el 10 de junio y el 8 de noviembre del presente.
2. Distintas pruebas positivas realizadas sobre papel Saxe ordinario mate leptográfico nº 1.
3. Distintas pruebas que se ruega a la SFP añada a su colección.
4. Alrededor de 100 muestras (formato carta) destinadas a los señores miembros de la Sociedad.
5. Tres pruebas positivadas (media placa de 24 x 30) sobre papel sensibilizado el pasado 10 de septiembre, expuestas el 14 de septiembre y viradas esta misma mañana.
6. Tres pruebas positivadas el 14 de septiembre pasado y aún sin virar.
Las pruebas y muestras citadas arriba salen de los talleres de positivado de la casa Disdéri en su mayoría, y otra parte de los talleres del Sr. Franck y de los de la Sociedad Leptográfica.
7. Enviamos igualmente a la SFP tres hojas enteras nº 1 y tres hojas enteras nº 2 sensibilizadas en distintos momentos entre junio pasado y hoy mismo.
8. Varios paquetes de muestras, cada uno contiene 3/8 de hoja porcelana leptográfica nº 1 y 3/8 de hoja de papel ordinario (Saxe) leptográfico mate nº 2 (con instrucciones).

La tarjeta porcelana y la tarjeta Bristol leptográficas se realizarán más adelante, cuando los estudios de esta parte de nuestra fabricación se completen, lo cual será próximamente.

Esperamos que los distintos tipos de papeles y las muestras que presentamos a los señores miembros de la SFP les permitan apreciar el valor del procedimiento y de los papeles leptográficos, cuya importancia y ventajas, desde hace tiempo destacadas en varias publicaciones especializadas, científicas u otras, sobre todo en *Le Moniteur Universel*, y que

están muy detalladas en las instrucciones, la cuales adjuntamos al comité en 50 ejemplares.

En esta primera presentación nos limitaremos a los productos que fabricamos y a los resultados que permiten obtener, en especial la durabilidad de los papeles leptográficos sensibilizados que sobrepasa todas las exigencias, ya que es de varios meses. Nos concentraremos en esta condición única permite también conservarlos varias semanas, después del positivado, sin virarlos; en la facilidad del positivado que se hace en cualquier momento rápidamente; en la diversidad de los tonos que se obtienen; en la rapidez del lavado y del virado; finalmente, en la simplificación del trabajo y de la mano de obra que resulta de suprimir el nitrato.

En cuanto a la fineza de las pruebas leptográficas, el vigor de sus negros y blancos y la belleza de las medias tintas obtenidas con todos los mismos valores del propio negativo, en las distintas pruebas que les hacemos llegar, al igual que en otras obtenidas por algunos de nosotros, son de tal evidente superioridad incluso para personas que tengan menos experiencia que los señores miembros de la SFP, que no dudamos de que estas pruebas leptográficas obtendrán, en este sentido sobre todo, el mayor sufragio.”

A continuación de la lectura, uno de los representantes de la Sociedad Leptográfica, presente en la sesión, ofrece a los miembros de la SFP las diferentes pruebas y muestras mencionadas en la carta. Reservándose la formulación propia del papel, ofrece, en relación con las distintas operaciones del positivado, detalles y contextos, al tiempo que entrega a la Sociedad una nota que se decide insertar en el Boletín, con la descripción detallada de todo este procedimiento.

La nota en cuestión es una detallada descripción del positivado, de dos métodos de viraje, del lavado y del secado, precedidos de instrucciones para su almacenaje y conservación. En ella se insiste en la mayor sencillez de la manipulación al tiempo que se previene sobre los tiempos más cortos de cada baño y de la fragilidad y sensibilidad de la porcelana al frotado en el fondo de la cubeta.

b) Los creadores

Arropados por dos de los grandes fotógrafos parisinos, Disdéri y Franck, así como con el beneplácito de la SFP, en particular de su presidente electo y fundador Renault, Laurent y Martínez Sánchez aparecen asociados en una forma en la que no es posible discernir, a falta de documento escrito, cuál de los dos -si fuera el caso- es el autor intelectual del papel leptográfico. En el terreno de la especulación, podemos conjugar

determinados hechos con la lógica del sentido común, pero no dejarán por ello de ser meras hipótesis, en ningún caso apoyadas por anuncios que hayan podido insertar ellos mismos u otros en la prensa de la época, excepto uno anónimo del que damos cuenta más adelante. Sin embargo, puede resultar interesante adentrarse en esta reflexión para sentar las bases de un intercambio que a buen seguro sí existió y que prometía ser muy productivo y exitoso.

Laurent era miembro de la SFP desde el 15 de abril de 1859, cinco años después de su fundación, mientras que Martínez Sánchez nunca lo fue. La Sociedad de Leptografía cita a ambos, y los dos aparecen en el índice de los boletines de la SFP⁹⁶ vinculados a la leptografía o al papel leptográfico, igual que en el fichero de la Biblioteca Nacional de Francia. De esta manera, parece claro que los dos están altamente involucrados en la creación y en el reparto de los posibles beneficios, tanto económicos como intelectuales.

Supongamos por un momento que el creador o inventor fuera Laurent exclusivamente. En ese caso es poco probable que necesitara colaboración alguna para patentar, presentar y comercializar el nuevo papel, ni en su país de origen ni en la SFP de la que él es miembro. Martínez Sánchez, por el contrario, hablara o no francés, de ser el creador del nuevo papel, no podía acceder por su cuenta a presentarlo y comercializarlo en la capital francesa, ni desde allí a otros países donde la fotografía estaba siendo fuertemente promovida. Aunque sólo sea por este motivo, es factible pensar que en esta asociación ambos ponen una parte imprescindible, es decir, Martínez Sánchez la creación del papel porque poco más puede ofrecer; Laurent los medios para su difusión y comercialización, porque de haberlo creado él, no le haría falta su colega.

Además, esta deducción lógica se refuerza con la nota anónima impresa⁹⁷ encontrada también en el archivo del infante Sebastián Gabriel:

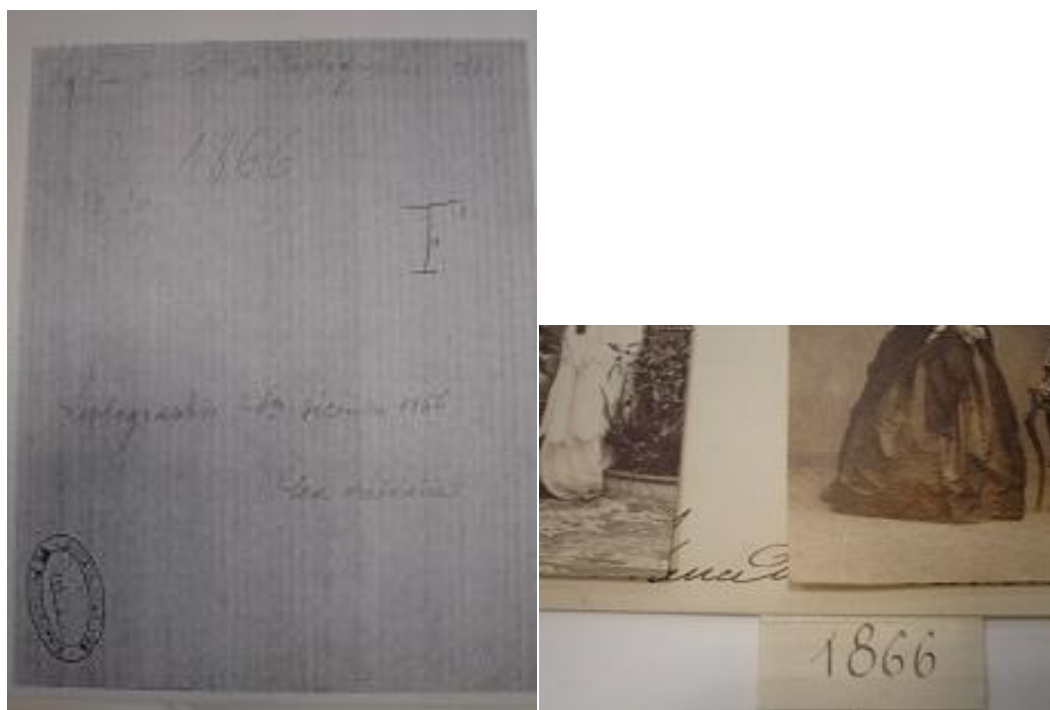
Método Fotográfico. El acreditado fotógrafo español Sr. Martínez Sánchez ha inventado también no ha mucho tiempo un método especial para imprimir positivos directamente sobre papel porcelana que no solo han llamado la atención del público, sino la de las personas que

⁹⁶ Los índices se publicaron por la SFP en 1896 bajo el título *Table des matières et des noms d'auteurs des tomes XI à XX (1865-1874)*.

⁹⁷ Un recorte de prensa sin más datos de medio de procedencia, autor o fecha, en el legajo 244, Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional).

se ocupan de los adelantos del maravilloso invento de Niepce y de Daguerre. Asociado después para ello con el hábil fotógrafo francés Mr. Laurent, lo han presentado en nombre de ambos a la sociedad fotográfica de París, llamándolo Leptografía, tal vez por la finura de las pruebas que obtienen, como para indicarlo la etimología de la palabra griega, que han adoptado. Desconocemos enteramente los medios de que se valen sus autores y propietarios, y nada más podemos decir sino que sus pruebas son excelentes, y el procedimiento muy a propósito a nuestro entender, para retratos pequeños, tarjetas, imágenes y vistas estereoscópicas, tanto por la finura de sus detalles, como por su vigor, tonos y medias tintas y dignas por ello de toda la aceptación que han obtenido.

De hecho, puede que esta primera asociación les llevara a compartir la tarea de fotografiar las Obras Públicas de España tan solo unos meses después. Además de la calidad de los positivos, ese ahorro de tiempo y de manipulación es tan considerable que, probablemente, con otro tipo de papel no hubieran conseguido llegar a tiempo para la presentación de los álbumes en la Exposición Universal de junio de 1867 en París.



Carpeta de presentación y registro de los papeles leptográficos, 1866. SFP

c) Tipos y composición de los papeles

Según la presentación en la SFP por el gerente de la Sociedad de Leptografía, cuyo

nombre e identidad siguen siendo una incógnita, son cuatro los tipos de papeles para positivos al colodión que se muestran a los miembros:

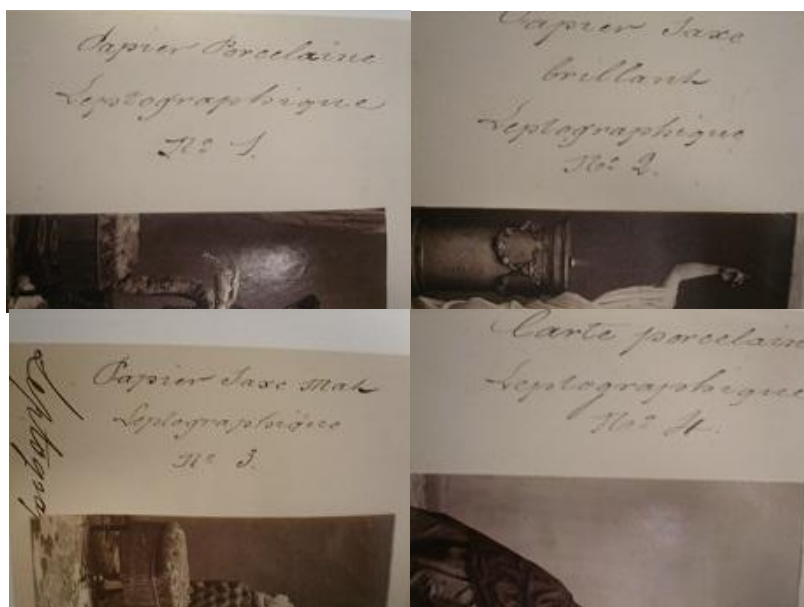
- N° 1 Papel porcelana
- N° 2 Papel Saxe brillante
- N° 3 Papel Saxe mate
- N° 4 Tarjeta porcelana

El papel llamado Saxe es el más utilizado en fotografía⁹⁸ junto con el Rives, aunque el primero es más común en Alemania. Se trata de un papel resistente, estable y sin pulpa visible.



Cartón con la muestra de los cuatro tipos de papeles con apuntes descriptivos manuscritos, 1866. SFP

⁹⁸ Maynès, P.: Jean Laurent et le papier leptographique (París: IFROA, 2000), 87



Detalles manuscritos del cartón anterior, 1866. SFP

El análisis muestra⁹⁹ que se pueden también clasificar según sus capas, que varían entre dos y cuatro: el Saxe mate (nº 3) y el Saxe brillante (nº 2) tienen dos capas; el porcelana (nº 1) tiene tres y la tarjeta (nº 4) tendría cuatro capas. La verdadera innovación, en palabras del restaurador Pau Maynès, consiste en colocar una capa intermedia de sulfato de bario entre la emulsión y el papel Saxe, y además en el caso de la tarjeta, la presencia de una doble capa de sulfato de bario. Este componente ofrece una mejor adhesión al soporte así como precisión, detalle y contrastes de mejor calidad, al tiempo que mejora la permanencia del papel, protegiendo, por otro lado, la emulsión de las propias impurezas del soporte papel. Con el paso del tiempo estos papeles no amarillean aunque sí aparecen irisaciones o reflejos del espectro lumínico en las superficies más brillantes, que demuestran la presencia del colodión y de los distintos espesores.

⁹⁹ Ibidem, pág. 95 y ss.



Papel Saxe mate nº 3, 1866. SFP



Papel Saxe mate nº 3, 1866. SFP



Papel Saxe brillante nº 2, 1866. SFP



Papel Saxe brillante nº 2, 1866. SFP



Papel Saxe mate nº 3, 1866. SFP

d) Difusión exitosa para un fracaso comercial

El mismo mes de noviembre de 1866, el distribuidor Talbot, otro personaje involucrado cuya identidad es un misterio a día de hoy, envía unas muestras a la Asociación de Fotógrafos Berlineses, donde lo van a calificar de “nuevo milagro”, a pesar de tener detractores por el alto coste, como ya hemos comentado anteriormente. En Inglaterra es la *South London Photographic Society* a través de Werge la que lo recibe, presentándolo en una de sus sesiones en 1867.

En Francia, de donde parten estas muestras para su difusión, se llegó a crear una fábrica, aunque no tuvo larga vida. Se trata de una empresa con grandes lagunas, al menos legales, en lo relativo a la creación de la Sociedad, ya que no se han encontrado documentos que la acrediten como tal. La fábrica, por el contrario, sí sabemos que existió por dos hechos, aunque no se corroboren el uno al otro: junto con el domicilio de la Sociedad Leptográfica, el artículo de Lacan de 1866 en el que comenta su visita a la factoría, la sitúa en una barriada entonces exterior, entre Ternes y Batignolles, en el número 26 del Boulevard de Courcelles. En 1868, el directorio *Bottin du commerce*, por primera y última vez, ofrece como dirección la misma calle pero en el número 118. Por otro lado, dos anuncios insertados en la prensa¹⁰⁰ mencionan sendos depósitos de papel en dos librerías de la ciudad. Entendemos que la fábrica “primera” pudo ser un estudio grande, un lugar provisional, para pasar después a otro de índole más industrial, donde hacer frente a la tan posible como deseada demanda, aunque la realidad fuera que este segundo taller no durara mucho y desapareciera antes que el papel leptográfico.

En España utilizan papel leptográfico abierta y declaradamente no sólo Laurent y Martínez Sánchez sino Escandell, Beauchy y Rives, estos dos últimos establecidos en Sevilla. Lo sabemos porque en los reversos de sus cartones, la palabra “fotografía” que aparece junto a sus nombres, se sustituye por “leptografía”, un hecho notable que ayuda a imaginar la importancia de este invento en su momento.

Además de la constatación del uso de este papel, que obviamente se ajusta a la necesidad de agilizar y facilitar todo el proceso, se intuye que la percepción del mismo

¹⁰⁰ Ambos en *Le Moniteur de la Photographie*, del 1 de julio de 1867 y del 1 de enero de 1868 respectivamente.

era la de una gran revolución en el mundo de los profesionales. En Francia, además de los iniciadores Franck y Disdéri que ya hemos comentado arriba, también son usuarios del nuevo papel el ya nombrado Regnault, Lacan, Gaudin, Vidal, Gaillard, Pector y Meyner¹⁰¹. Sabemos que en Marsella también tuvo partidarios¹⁰², promovido su uso por Léon Vidal, entonces secretario de la *Société de photographie de Marseille*.

Por desgracia, hay que esperar a que la albúmina caiga en desuso, alrededor de 1890, para que los fotógrafos cambien definitivamente a un papel para positivos al colodión, que empezó a ponerse a punto en 1871 y que se comercializó con éxito nueve años después. Al precio elevado del leptográfico se unen algunos aspectos técnicos mal resueltos, como los fallos en la adherencia y la tendencia a presentar irisaciones con baños prolongados, que aunque se indican como innecesarios, suponen un inconveniente difícil de evitar para aficionados. Es posible que para un profesional el precio supusiera una traba real y ninguna ventaja acortar el proceso, a cuyos tiempos estaban ya están acostumbrados, a pesar de la gran calidad demostrada. Sólo en el caso de que el encargo tuviera dimensiones extraordinarias y se debiera realizar con prontitud se podría considerar rentable, como es el caso de las Obras Públicas que veremos más adelante.

Por último, uno de los aspectos más llamativos hoy de este papel es su gran belleza, profundidad, variedad y calidez de negros y grises, que varían ente el sepia y el violáceo, tan llamativos en comparación con otros positivos. Probablemente, de haber sabido entre 1866 y 1870 exactamente qué comportamiento iba a tener la leptografía con el paso del tiempo, no hubiera fracasado ni desaparecido.

e) El nombre: apunte sobre la etimología y el uso del prefijo “lepto”

Λεπτός es una palabra de origen griego en desuso que perdura exclusivamente como prefijo, en medicina, con el significado de “fino” en el sentido de “delgado”. En algunas acepciones, sin embargo, como en “leptofonía”, el sentido de “delgado” se pierde

¹⁰¹ Que no hayamos mencionado antes: Ernest Lacan (1828-1879) teórico y crítico de la fotografía, redactor de *La Lumière* en 1851 y en 1861 de *Le Moniteur de la Photographie*; Léon Vidal (1833 – 1906) fue secretario general de la Société de photographie de Marseille entre 1860 y 1875. De los demás la única constancia que tenemos es la de aparecer en el *Bulletin* de la SFP.

¹⁰² Maynès, P.: *Jean Laurent et le papier leptographique* (París: IFROA, 2000).

dejando paso a la idea de “fino” como equivalente de “elegante, agradable”. Invariablemente se aceptan como traducción de “leptos” los adjetivos “fino” o “delgado” que pueden ser sinónimos, pero “fino” tiene más acepciones.

El diccionario de la Real Academia Española indica como primera acepción de “fino” lo que es “delicado y de buena calidad en su especie” y sólo en la segunda “delgado, de poco espesor”, siguiendo una tercera que es “sutil”, y así hasta 12 más que no nos incumben. Estos tres primeros significados son, juntos, la definición exacta del papel leptográfico. De ahí que podamos resumir apuntando que al elegir el prefijo “lepto” recalcan lo “refinado” o incluso “selecto, exquisito, elegante” de su “delgado” papel, en definitiva, un papel de resultado “sutil” y, abreviando, “bello”. Sus autores hacían así gala de haber escogido la mejor manera para definir su papel por medio de su mera designación.



“Deshollinadores en marcha”, Charles Nègre, 1852¹⁰³.

¹⁰³ Cuando no indicamos la procedencia de las imágenes es porque se encuentran en acceso libre.

B. La captura del movimiento y la reducción de los tiempos de exposición

La captura del movimiento es una inquietud habitual en la época, un anhelo que Martínez Sánchez comparte con sus más allegados, como el propio Laurent quien, por ejemplo, en 1857, al depositar en la SFP la imagen de un acróbata sobre un balón gigante, anotó al margen esta sorprendente aclaración: “Hombre con bola tomada *rápidamente* en Madrid”¹⁰⁴. Desde el comienzo de la Fotografía se puso de manifiesto una especial preocupación por la necesidad de capturar el movimiento. En la temprana “Deshollinadores en marcha” de Charles Nègre, de 1852, se aprecian unos trabajadores posando en actitud de caminar para dar más realismo a la imagen y pretender así haber “capturado” un movimiento en realidad inexistente.

En las imágenes de estudio¹⁰⁵ que realiza Martínez Sánchez durante los años de más éxito, que hemos repasado arriba, se observa con claridad que consigue imágenes perfectamente nítidas con retratados de pie sin apoyos ni refuerzos externos como los famosos “instrumentos de tortura”. Y aún algunos, cuando aparecen sentados, lo hacen en posturas que es imposible mantener varios minutos seguidos sin provocar cuando menos, algún detalle borroso o incluso algún barrido. Son sobre todo los retratos en los que no aparece ninguna columna, mesita o silla, y que por otro lado siguen la corriente de despojar la imagen de adornos o elementos ajenos a la personalidad del propio retratado. Están entre ellos los retratos de Julián Romea, el conde de Puñonrostro o algún otro anónimo. Quizá donde mejor se aprecia esa hazaña sea en las fotografías en las que aparecen niños o incluso bebés, como también hemos visto.

Al aire libre la cuestión cambia. En el siguiente capítulo veremos cómo en 1858, con la intención de fotografiar los preparativos y la llegada de Isabel II a Valencia, Martínez Sánchez toma una serie de fotografías en el puerto junto con Cosmes.

Independientemente de lo que fueran sus objetivos primeros, algunas imágenes sorprenden por la perfecta nitidez del primer plano –muy cercano- en el que se observan

¹⁰⁴ Traducción literal de “Homme à la boule prise rapidement à Madrid”.

¹⁰⁵ Recordemos que en palabras de Sánchez Vigil, la actividad creativa, aparentemente sencilla, se realizaba en sesiones de varios minutos (en ocasiones horas si los retratos eran muchos) y generó una importante industria. Sánchez Vigil, J. M.: *La fotografía en sus reversos. La puerta de atrás* (Madrid: Universidad Complutense, 2017), 17.

grupos nutridos de personas encima de barcasas las cuales, forzosamente, habían de balancearse bajo su peso y movimientos, aunque el agua estuviera en perfecta calma. O, a la inversa, el contraste conseguido entre quietud y movimiento que se aprecia en otra imagen de esta serie. En ella, buques y naves aparecen en el plano del fondo mientras que en el primero un barrido espectacular de una embarcación relativamente pequeña nos da una idea de lo largos –o no tan largos- tiempos de exposición. Tales tiempos aumentan esta impresión de hazaña, ya que capturan sujetos perfectamente nítidos a pesar de que estaban en movimiento.



“Personas esperando el desembarco de Su Majestad en el puerto de Valencia”, Martínez Sánchez, 1868.

Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional).



“Embarcaciones cerca de El Grao”, Martínez Sánchez, 1858. Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional)

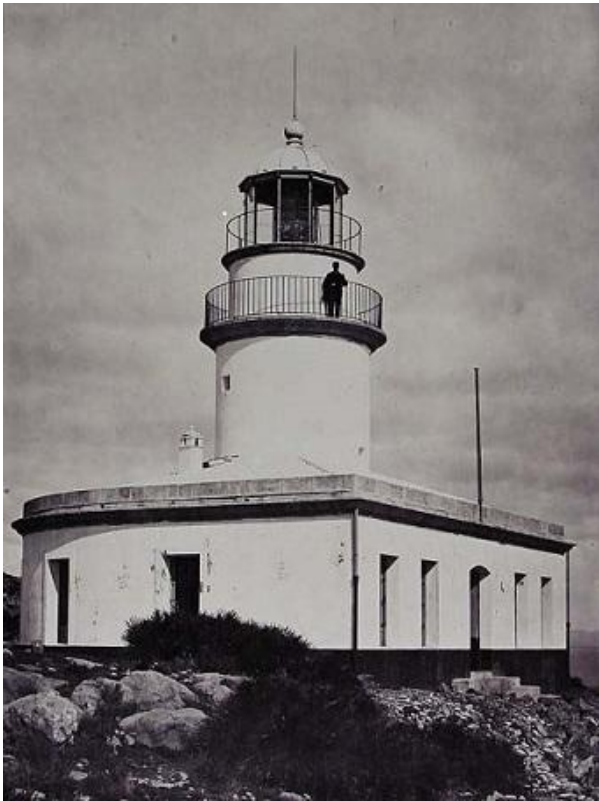
Lo mismo ocurre con algunas de las fotografías de obras públicas que, esta vez junto a Laurent, realizaría en los primeros meses invernales de 1867, a las que se dedicará un capítulo más adelante. En particular en aquellas donde el paisaje –ríos, rías o mar- como son el Paso de las Entrepeñas del Tajo, la Canalización del Nervión en Centeja, el Puerto del Grao o el de Málaga, tienen la superficie del agua en absoluta quietud, quizá con la captura de ligeras ondas en su superficie, un efecto que desaparece por completo bajo el puente de Lérida, el de Archena, el del Guadalfeo, y el de Isabel II en Bilbao. Al no percibirse barrido o falta de nitidez alguna, se pone de manifiesto que los tiempos de exposición se redujeron considerablemente, en términos similares a lo que acabamos de ver con los retratos más arriba.

El verdadero desafío en aquel momento y sobre cualquier otro aspecto técnico relativo a la cámara y a los lapsos de exposición, eran los cielos. Por regla general, ante la imposibilidad de compatibilizar los tiempos que requerían los paisajes, del tipo de que fueran, con los de los cielos, nubosos o de luz solar intensa, el recurso adoptado mayoritariamente era el de enmascarar estas superficies celestes. Se prescindía así de esta parte importante de las imágenes, donde si el viento actuaba sobre las nubes habría un gran barrido o, por el contrario, si lucía el sol, la parte correspondiente aparecería sobre-expuesta. Para ocultar estas limitaciones, por el lado de la emulsión en el negativo es frecuente que el cielo esté cubierto por un papel opaco (aunque fuera blanco), o por pintura roja, de manera que al positivar la imagen, el cielo se convierte en una simple y gran superficie blanca, ajena a fenómenos atmosféricos, dejando de corresponder a impresión alguna sobre sales de plata.

Tenemos dos excepciones contrastadas a esta norma. Tanto en la serie realizada en Valencia en 1858 como en la de las obras públicas de 1867, aparecen sendos cielos con sus nubes, sin retoques. En el primer caso luce, además, un sol abriéndose paso entre las nubes, dejando el grupo de personas como una silueta a contraluz, recortada sobre el mar que corona el sol naciente. Es una imagen casi poética, en la que el verdadero protagonista son las nubes en el cielo sobre el mar. Exactamente son esas nubes las que permiten que el grupo de personas, aunque sea solo un contorno o masa oscura, pueda ser visible, ya que tapan parcialmente al sol y permiten conciliar –hasta cierto punto- el tiempo de exposición de ambas áreas.



“Grupo de personas al amanecer, esperando a la reina”, Martínez Sánchez, 1858. Archivo de Palacio Real, Patrimonio Nacional



Faro de Oropesa, Martínez Sánchez, 1867. Universidad de Navarra

Algo parecido sucede con el faro de Oropesa, donde probablemente las nubes, quietas, ofrecían un plano de valor lumínico similar al de la construcción (ligeramente sobreexpuesta), y de ahí que ambos pudieran aparecer en la misma imagen. Es relevante constatar que aunque son casos excepcionales, Martínez Sánchez deliberadamente dejó estos cielos sin retocar, con casi completa seguridad convencido de haber conseguido una relativa proeza. El del puerto de Valencia que hemos mencionado arriba parece incluso calculado y buscado *ex profeso*, con voluntad de obtener una imagen donde el cielo y el sol saliente fueran el centro de atención por encima del grupo de personas atentas, frente al mar, por donde había de llegar el barco de la soberana.

En el terreno de la especulación, Lee Fontanella, en su “Historia de la fotografía en España”¹⁰⁶, atribuye a Martínez Sánchez una serie de celajes que pertenecen a la Colección Castellano, a un álbum de “Vistas” de ciudades en su mayoría. La hemos incluido aquí -a pesar de la falta de seguridad en la autoría- porque los indicios apuntan a que efectivamente pudiera estar tomada desde el estudio de Martínez Sánchez durante o antes de los derribos para la reforma de la Puerta del Sol. Esta especulación se basa en el retrato de una dama tomado en un balcón que sí le ha sido atribuido y que coincide con otra imagen de la Colección Castellano que bien pudiera igualmente ser de Martínez Sánchez. La primera muestra la esquina del balcón hacia la calle Arenal, la segunda, ligeramente girado, la parte frontal del balcón hacia la calle Preciados.

Coinciden con la serie de los celajes en el punto de vista, a medias entre ambos. Se compone ésta de cuatro fotografías¹⁰⁷ sobre papel albuminado en un relativo mal estado provocado por múltiples manchas de la que llevaba la cinta adhesiva con la que se pegaron al soporte anterior. Las dimensiones son muy parecidas, todas apaisadas entre 26 x 17 cm. Al reverso presentan anotaciones indicando que se trata de una puesta de sol en Madrid, en abril de 1859. Hemos comprobado que es efectivamente ahí donde se pone.

¹⁰⁶ Fontanella, L.: *Historia de la Fotografía en España* (Madrid: El Viso, 1981), 79, atribución recogida pero no contrastada por otros autores después de él.

¹⁰⁷ Reorganizadas en el siguiente orden teniendo en cuenta las firmas de la CC de la BNE: 17/32-3; 17/32-5; 17/32-4 y 17/32-6



Vista de la Puerta del Sol, anónimo, posterior a 1860 y la hija del Conde de San Lorenzo, Martínez Sánchez. CC, BNE



Puesta de Sol en Madrid, anónimo, 1859. CC, BNE

De corroborarse en un futuro que son tomas realizadas por Martínez Sánchez, el interés de esta serie supondría un añadido importante a su obra. Fueron realizadas un año después de la fotografía del amanecer de Valencia, lo que confirmaría su dedicación a encontrar tiempos de exposición acordes a la luz del cielo y al movimiento de las nubes, un experimento obtenido en forma de secuencia, algo que le confiere aún más valor si cabe.

Es más conocida la solución que Gustave Le Gray¹⁰⁸ encontró para su famosa imagen “La gran ola”, de 1857, por otro lado también parte de una serie, en la que su autor demuestra ser hábil e ingenioso al compaginar distintos tiempos de exposición para el mar y el cielo, mediante la yuxtaposición de dos negativos diferentes para un mismo positivo. Martínez Sánchez quiso que la imagen fuera única, desde el propio negativo, de manera que, al contrario que el francés, centró su trabajo de investigación en

¹⁰⁸ Aubenas, Sylvie (editora): *Gustave Le Gray (1820-1884)* (París: BnF y Gallimard, 2002).

conciliar los tiempos de pose acortándolos, y también reduciendo las manipulaciones previas a la exposición, de forma que se pudiera actuar y preparar con prontitud la toma en el momento preciso y adecuado.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

“La gran ola”, Gustave Le Gray, 1857. BnF

7. Conclusiones

Como ya indicamos al inicio de este capítulo, quedan varias cuestiones por dilucidar respecto a la vida y la obra de José Martínez Sánchez. La primera es dónde y con quién se inició en la técnica fotográfica. Al ignorar a qué se dedicó en una parte tan larga y significativa de la vida, como es entre los 20-30 y los 44 años, las posibilidades son, si no infinitas, múltiples y variadas. Antes de aparecer en Madrid instalado en su propio gabinete fotográfico, pudo aprender en la misma ciudad de Valencia, aunque es igualmente razonable pensar que saliera de la casa paterna para vivir en algún otro lugar como Barcelona o incluso Madrid, donde con anterioridad a 1851 había ya estudios de fotógrafos que dedicaban esfuerzo y tiempo en formar nuevos profesionales.

Además de quién fue su maestro -o maestros- sigue siendo una incógnita parcial de quién fue él maestro a su vez. Está claro que tanto su sobrino Eduardo Blasco como su esposa Alejandrina Alba aprendieron el oficio, al menos en lo que se refiere al manipulado previo, la toma de retratos y el revelado, ya que ambos –alternativamente- figuran al frente del estudio después de 1870. Con un gabinete de éxito y renombre como el suyo, y con algún viaje a París donde se difundían y vendían las últimas novedades fotográficas y de donde él las traía a Madrid, es más que probable que tuviera algún pupilo más que los dos ya mencionados, el Infante Sebastián Gabriel –también cliente- y quizá la admiración de tantos como Enrique Godínez. No dejan de ser hipótesis –con cierto peso- que aún deben ser corroboradas convenientemente.

Lo mismo ocurre con la desaparición de su domicilio y estudio ya en 1870, que bien parece una huida. Que el titular del gabinete sea el que abandone su inestimable fuente de ingresos y merecida clientela de renombre, amén de todos sus contactos en la capital, y que lo haga, justamente, en un momento profesional álgido, muy poco después del rotundo éxito de la proeza de fotografiar las obras públicas de España, es poco lógico. Por eso es razonable pensar que hubo algo más, como un hecho escandaloso, ya fuera político, personal o quizá una mezcla de varias vicisitudes que le hicieran partir a Valencia para reiniciar la actividad con relativo poco éxito hasta el fin de sus días.



“A mi querido maestro Martínez Sánchez”, Godínez¹⁰⁹

Otro de los aspectos por dilucidar es el excelente ánimo que siempre mostró por establecer alianzas con sus colegas, costumbre extendida entre fotógrafos de la época. Sabemos quiénes fueron aquellos con los que emprendió proyectos de resultados exitosos, Cosmes y Laurent, e igualmente podemos asegurar, como ya lo hemos explicado y aún se profundizará más en los capítulos siguientes, que sus asociaciones eran de igual a igual. Se han citado¹¹⁰ otros vínculos con algún que otro profesional de muy corta duración cuyos frutos, si es que los hubo, son prácticamente desconocidos a día de hoy. Cabe resaltar el que quisiera y supiera compartir empresas de envergadura con colegas de mayor o menor renombre. Podemos afirmar con casi completa seguridad

¹⁰⁹ Reproducida en Fontanella, L.: *Historia de la Fotografía en España* (Madrid: El Viso, 1981), 195.

¹¹⁰ Rodríguez, M.J. y Sanchís, J. R.: *Una nueva visión de la Fotografía española* (Valencia: Railowsky, 2014), 78.

que debía ser consciente de que en la unión residía la posibilidad de culminarlas con éxito. Naturalmente esos pactos suponían no sólo un intercambio sino también el dividir los réditos entre ambos, y aun así, siguió asociándose después de hacerlo con Cosmes, creciendo en cada uno de esos trabajos y compartiendo, a la vez que creando, un nuevo lenguaje expresivo.

Queda por aclarar también su relación con Manuel Castellano¹¹¹, de manera que se entienda claramente la razón por la que tantas fotografías –de entre las 22.000- son y suyas y por qué forman parte de los álbumes del pintor depositados en la Biblioteca Nacional. No cabe duda de que la cantidad de fotografías de él –aunque no sólo- y de su círculo familiar es muy importante, tal como ya ha apuntado Lee Fontanella¹¹², idea retomada por otros autores después. Por eso sería deseable dilucidar el motivo por el que el pintor tenía tantas imágenes del fotógrafo, y más aún duplicados de empresas como la de Valencia, junto con positivos –probablemente desechados- de sus grandes proyectos. Existe la posibilidad de que la Colección Castellano esté constituida por el fondo del estudio del fotógrafo, tanto por la índole de las imágenes de Martínez Sánchez que la componen como por la cantidad, en mucho superior a la de los demás fotógrafos que allí se encuentran, aunque resulta difícil creer que un fotógrafo escribiera a tinta en los reversos del fino papel de sus positivos. La primera parte de la Colección fue depositada por el pintor mismo en 1871, tres años antes de su muerte y tan solo un año después de que José Martínez Sánchez abandonara la capital para ir a Valencia. No debe ser una mera coincidencia.

Martínez Sánchez fue “un fotógrafo inteligente”, exitoso, aunque con menos reconocimiento institucional que otros colegas suyos. Después de morir quedó eclipsado y finalmente olvidado, por detrás de sus colegas extranjeros, como su socio Laurent o el mismo Clifford, e incluso de muchos nacionales. Quizá si no hubiera desaparecido de su estudio madrileño en 1870, su fama se hubiera asentado y su memoria hubiera perdurado, manteniéndolo en el lugar que merece y le corresponde, como uno entre los grandes.

¹¹¹ La tesis doctoral en curso de Stéphanie Onfray a buen seguro nos aportará datos muy relevantes sobre esta colección.

¹¹² Fontanella, L.: *Historia de la Fotografía en España* (Madrid: El Viso, 1981), 132.

Lo extraordinario de este fotógrafo reside en que su conocimiento del oficio lo llevó a prever e intuir las posibilidades del medio, consiguiendo atajar los principales obstáculos, y adelantando la práctica de la fotografía, tanto en el laboratorio como con la cámara, a lo que ésta sería, al menos, medio siglo después. Es, en suma, un buen profesional, con ese espíritu visionario que define a los artistas únicos, esos que en sus obras son capaces de resumir el pasado, fijar el presente y adelantarse al futuro.

8. Cronobiografía

1807	Nace el 25 de septiembre en Bicorp, Valencia. La familia se muda a Valencia diez años más tarde.
ca.1833	Abandona la casa paterna.
1851	Abre gabinete en Madrid, Calle Mayor nº 27 y 29.
1852	Nace su primer hijo, Enrique. Se casa (¿?) con Antonia Barba Lá.
1853	Nace su segundo hijo, Ricardo.
1854	Muere Ricardo. Muere Antonia.
1855	Abre nuevo gabinete en la Puerta del Sol nº 7 y luego en el 1 y 3.
1857	El estudio queda definitivamente en Puerta del Sol nº 4. Es el mismo con numeración nueva debido a la reforma de la plaza. Estudio C/ Hierros de la Ciudad nº 4, Valencia.
1858	Viaja a Valencia con Antonio Cosmes para fotografiar la llegada de la reina Isabel II desde Alicante.
1860	Muere su hijo Enrique.
1861	Viaja a París.
1862	Se casa con Alejandrina Alba Muñoz.
1865	Viaja a París con Jean Laurent, depositan el papel leptográfico en la SFP. Eduardo Blasco, su sobrino, es su ayudante.
1867	Viaje por la península para fotografiar las obras públicas.
1870	Se ausenta definitivamente de Madrid.
1871	Reaparece en Valencia en la C/ Hierros de la Ciudad nº 4 donde se queda hasta el año siguiente.
1874	Muere el 28 de septiembre en el Hospital General de Valencia.

CAPÍTULO III

El viaje de Isabel II a Valencia

Antecedente del fotorreportaje periodístico

1858



1. Preliminares

Con motivo de la inauguración del ferrocarril entre Madrid y Alicante, la reina Isabel II extendió una semana su viaje para pasarla en Valencia, entre el 28 de mayo y el 4 de junio de 1858. Además de reseñas escritas por cronistas sobre los acontecimientos derivados de esta visita, la prensa también informó sobre la presencia de “dos fotógrafos” que tomarían “once fotografías”¹¹³. Se trata de Antonio Cosmes y José Martínez Sánchez, que aparecen asociados a partes iguales, aunque a fecha de hoy no es posible distinguir qué tareas o fotografías realizó cada uno.

Para empezar, este conjunto de fotografías es una serie determinada en el tiempo y en el espacio por un acontecimiento. Definir qué características comunes tienen todas o algunas de ellas y de qué manera se realizaron, nos llevará a calibrar en primer lugar, si ofrecen una secuencia temporal, y en segundo, hasta qué punto pueden considerarse independientes de un texto “explicativo”, a la vez que ilustrativas por sí mismas del hecho que pretenden comunicar o relatar. Estas son características imprescindibles del reportaje fotográfico, por lo que, retomando las palabras de Lee Fontanella, podríamos estar ante “el primero de la Historia de la Fotografía en España”¹¹⁴ y, por lo tanto, y como hipótesis de esta investigación, uno de los primeros también fuera de ella.

Después de ordenar los acontecimientos según la prensa de la época, en la medida de lo posible, debido a algunas contradicciones entre distintos medios, y tras el análisis pormenorizado de las fotografías¹¹⁵ una a una, también hemos estudiado el conjunto por el método de la comparación con trabajos fotográficos similares de la época. De esta manera podremos determinar el tiempo y el lugar, su adecuación a los acontecimientos teniendo en cuenta limitaciones técnicas de la época y, finalmente, la capacidad de narrativa y la independencia de cualquier texto, y esto en relación con otras series fotográficas hoy consideradas como reportajes *avant la lettre*.

Los grupos de positivos que se han estudiado en este capítulo se encuentran en tres archivos de acceso público. Como se verá más adelante, en todos ellos se custodian casi

¹¹³ *La Época*, 2 de junio de 1858.

¹¹⁴ Otros autores no han hecho sino recoger la conjetura. Ver Fontanella, L.: *Historia de la Fotografía en España*, (Madrid: Ediciones El Viso, 1981), 79.

¹¹⁵ Las fichas de cada una de las imágenes se encuentran en el anexo al final de este capítulo.

completos, a excepción de alguna fotografía que pueda faltar en alguno y de otras que aparecen repetidas. El Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional) conserva las imágenes en la misma carpeta que prepararon los dos autores para entregársela a Isabel II¹¹⁶. La soberana no les otorgó ningún privilegio ni mención especial después de recibir la serie de fotografías tomadas antes y durante su estancia en Valencia, que es probablemente lo que ambos fotógrafos buscaban con esta entrega¹¹⁷.

El exterior de la carpeta es de terciopelo granate oscuro con cintas de seda del mismo color para cerrarla. Las letras¹¹⁸ impresas y los escudos reales en ambas caras son dorados. En el interior, todas las imágenes, similares en tamaño, aparecen sueltas, es decir, sin unión ni orden como lo estarían en un álbum, y pegadas cada una sobre un cartón grueso, unos cinco cm. más ancho que las imágenes, con anotaciones manuscritas –a modo de pie de fotografía- en el reverso o en el anverso, además figuran los nombres de los autores en blanco sobre una de las esquinas inferiores de la imagen. Aunque no podemos saber con certeza cuál era el orden previsto para la presentación y por lo tanto la secuencia de las imágenes, sí podemos obtener una idea fiel de cómo definieron la serie sus fotógrafos, a pesar de que alguna imagen ha podido desaparecer con el tiempo¹¹⁹.

¹¹⁶ Más adelante, en el anexo con las fichas de las imágenes, anotamos las firmas correspondientes.

¹¹⁷ López Beriso, M.: *José Martínez Sánchez: photographe de Travaux publics*, (París: La Sorbonne-Paris IV, 1991).

¹¹⁸ "A S.M. LA REINA D^A. YSABEL 2^A. ANTONIO COSMES Y MARTINEZ SANCHEZ." (sic).

¹¹⁹ Es extraño que una de ellas, como se verá más adelante, y sólo esa, esté repetida. Quizá la serie se presentó con más imágenes igualmente repetidas, puede incluso que fueran dos series completas dentro de la carpeta.



Exterior, recto y verso, de la carpeta que contiene la serie en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional)

La serie del Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra¹²⁰ es coherente con la anterior tanto en cantidad como en calidad. Excepto una fotografía, todas están pegadas sobre un cartón de mayores dimensiones que la imagen. Ninguna está firmada por los autores, con la salvedad igualmente de una. Pero todas también están recortadas para eliminar en parte las aberraciones ópticas, como veremos más adelante en las fichas.

En tercer lugar, la serie de la Biblioteca Nacional de España llegó hasta allí a través de las donaciones del pintor Manuel Castellano y su sobrino. Lo más interesante de ésta es que las imágenes son más grandes que las anteriores, lo cual permite afirmar que están sin guillotinar, puesto que se aprecia claramente la pérdida de nitidez hacia los bordes, así como la forma redondeada de la lente hasta oscurecer las esquinas. Gracias a ello podemos intuir el tamaño de la imagen completa en los negativos. Además, algunas pruebas de este fondo muestran un positivado de menor calidad o cuidado, con rastros de emulsión y una gradación de grises menos intensa.

Por todo lo anterior sabemos positivamente que estas imágenes, 14, son una serie concebida como tal por los autores, aunque no nos han dejado indicaciones ni la

¹²⁰ Este fondo se compone en una parte importante de las obras del coleccionista privado madrileño, Víctor Méndez Pascual, hoy en la Universidad de Navarra, como ya mencionamos.

secuencia temporal exacta de las mismas, ni tampoco de los lugares donde colocaron sus cámaras o cómo se repartieron el trabajo.

A partir de la agenda de los actos públicos de la reina Isabel II en Valencia, estableceremos una propuesta de cronología de las tomas, después pondremos en relieve las características comunes de las fotografías en cuanto a cuestiones técnicas y también narrativas. Precisamente ahí es donde reside, junto a la temporalidad y la objetividad, uno de los hechos indispensables para considerar esta serie como un reportaje fotográfico o, más exactamente, un precedente del fotorreportaje periodístico.

2. Cronología de los actos públicos de la visita de Isabel II a Valencia

Cronología	Actos públicos de la visita de Isabel II a Valencia ¹²¹
Viernes, 28 de mayo	Salida, por la tarde, de Alicante a bordo del navío de línea <i>Francisco de Asís</i> rumbo a Valencia, escoltados por el <i>Alicante</i> que a las 19:00 horas ya estaba de vuelta en el puerto de esta ciudad ¹²² .
Sábado, 29 de mayo	Llegada, a las 10h30, de los reyes al puerto del Grao. Desembarco, pasando previamente del <i>Francisco de Asís</i> al <i>General Liniers</i> , donde reciben honores militares y civiles en una tienda provisional engalanada. Partida en carruaje al centro de Valencia, donde hacen una ofrenda en la Catedral. Traslado al Palacio, desde donde presencian un desfile de las tropas que se hallan en aquel momento en la ciudad de Valencia.
Domingo, 30 de mayo	Besamanos, al que acude la aristocracia y los notables de la ciudad y alrededores. Banquete, de regreso a Palacio, al que asisten representantes de la vida eclesiástica, civil y militar. Baile, a partir de las 21:00 horas, que se ofrece en el antiguo convento de Santo Domingo, entonces sede del Parque de Artillería, y que dura hasta las 4:00 horas de la madrugada.

¹²¹ Establecida a partir de las reseñas aparecidas en la prensa de la época: *La Gaceta*, *La España*, *La Época*, *El Clamor Público*, entre el 30 de mayo y el 11 de junio y a pesar de algunas contradicciones entre ellas.

¹²² Vila y Blanco, Juan: *Isabel II en Alicante: Reseña histórica de esta ciudad, desde su origen, y del viaje que á ella se dignaron hacer SS.MM. con la Real Familia en Mayo de 1858*. (Alicante: Imp. de la Viuda de Carratalá, 1858), 454.

<p>Lunes, 31 de mayo</p>	<p>Inauguración, por la mañana, de la plaza del Príncipe Alfonso (anteriormente plaza de la Aduana).</p> <p>Presentación a la Reina, a las 15:00 horas, de un grupo de aldeanas.</p> <p>“Cabalgata cívica por la carrera”.</p> <p>Representación de la zarzuela, “El Marqués de Caravaca”, a las 22:00 horas, de la que los reyes salen a las 3:00 de la madrugada.</p>
<p>Martes, 1 de junio</p>	<p>Revista a los buques de la Armada reunidos en el puerto de El Grao por la reina. Para esta revista –al igual que cuando se traslada desde el <i>Francisco de Asís</i> al muelle- la Reina usa un barco de vapor y de menor envergadura, el <i>General Liniers</i>. Almuerzo, después de visitar los buques uno a uno, junto a los jefes de la Armada española y los de los buques extranjeros también atracados en la bahía de Valencia.</p> <p>Cena con los altos mandos de la Marina española.</p> <p>Fuegos artificiales en honor de los reyes.</p>
<p>Miércoles, 2 de junio</p>	<p>Maniobras militares, por la tarde, en Paterna.</p>
<p>Jueves, 3 de junio</p>	<p>Visita a un hospital.</p> <p>Asistencia a la procesión del Corpus Christi.</p>
<p>Viernes, 4 de junio</p>	<p>Salida en tren hacia La Alcudia, fin del tramo de vía férrea.</p> <p>Descanso en Almansa, desde donde continúan viaje hacia Aranjuez el día siguiente.</p>

3. Características generales de la serie

Teniendo en cuenta los positivos con mayores dimensiones en alguno de sus lados¹²³, las placas de vidrio de los negativos ofrecerían unas medidas máximas de 265 x 200 mm. En las imágenes de mayor tamaño se aprecia claramente la forma redondeada de la lente en los cuatro extremos así como una pérdida de nitidez hacia los mismos, aunque en el centro, el detalle sea perfecto. Para evitar centrar la atención en las zonas mejor definidas, los autores guillotinaron con un variado y amplio rango, obteniendo así positivos de diversas medidas. Por este motivo, la comparación entre positivos ofrece información relevante para saber qué desecharon los fotógrafos, si consideramos como referencia, según ya dijimos, los positivos de la carpeta entregada a Isabel II guardada en el Archivo General de Palacio, que es la que contiene positivos de menor tamaño y de la que sabemos con total seguridad que fue realizada de principio a fin por sus autores.

En algunas imágenes se aprecian trazas de emulsión con forma de gotas o de arrastre de pincel o brocha. Si bien podrían deberse tanto al negativo como al positivo, al comparar los distintos positivos, sólo uno de ellos –por lo general el conservado en la BNE- tiene este defecto, por lo que queda claro que se debe al positivado de esas pruebas exclusivamente¹²⁴. El estado de conservación es como mínimo aceptable en prácticamente todos los casos, a pesar de que las condiciones de conservación hasta hoy hayan podido ser variables y no siempre las más indicadas. Podemos afirmar que la calidad tanto del negativo¹²⁵ como de los positivos¹²⁶ es muy alta en casi todas las pruebas. La intensidad y la exquisita gradación de tonos de los positivos de la carpeta del Archivo General de Palacio, nos hace pensar que si el papel leptográfico aún no estaba registrado, José Martínez Sánchez ya trabajaba con productos y técnicas de muy alta calidad.

¹²³ BNE 099: “Desembarco de la Reina I” (nº 6) con 264 x 200 cm. Y UNAV 20110003098: “Embarcaciones cerca de El Grao” (nº11) con 265 x 185 cm.

¹²⁴ Se trata de las fotografías siguientes: nº1 positivo UNAV 20110000981, nº2 positivo BNE093, nº4 positivo BNE 095, nº6 positivo BNE 100 y nº7 positivo BNE 097.

¹²⁵ Invariablemente al colodión húmedo, como era habitual en la práctica de José Martínez Sánchez.

¹²⁶ En papel albuminado, siempre, y a pesar de las calidades algo desiguales.

En cuanto al lugar desde el que se han tomado las imágenes, siete de las catorce se realizaron desde un mismo punto: el dique de levante del puerto de El Grao. Son las nº 1, 2, 4, 5, 6, 7 y 9. En ocasiones se aprecia un ligero movimiento de la cámara, ya sea para enfocar centrándose en el muelle o en los barcos atracados en el puerto. Esa primera serie de siete tomas es, además, cronológica. Según la agenda de los eventos, en este primer grupo secuencial hay que incluir dos fotografías más, tomadas en otros lugares diferentes de este dique de levante. Una es la nº 3, que se realizó desde el muelle y a contraluz, destacando la silueta de un grupo de personas recortada sobre el cielo y frente al mar. La otra es la nº 8, que se realizó en el claustro de Santo Domingo, mientras se engalanaba –durante el día- para el baile de la noche del domingo 30 de mayo.

De esta forma, las fotografías clasificadas con los números 1 al 9 son una secuencia cronológica de las acciones que se ajustan a los hechos y desde los preparativos anteriores a la llegada de la reina. Al incluir las tomas 3 y 8, podemos incluir igualmente las 10, 11 y 12 porque se hicieron desde el muelle o quizá desde alguna embarcación¹²⁷ aunque a simple vista resulta difícil establecer el acontecimiento al que se refieren. En apariencia se diría que son contextuales y que los barcos que en ellas se ven son quizá algunos de los protagonistas de los eventos, como el *General Liniers*. Aunque también podrían haber sido tomadas durante el acto mismo, en el momento del almuerzo a bordo o transportando a la reina para la revista a los barcos.

Por lo tanto, las nueve primeras imágenes se suceden cronológicamente, y empiezan antes de la llegada de la reina a Valencia. Muestran los preparativos para la misma hasta el desembarco y la espera de la comitiva, el desembarco mismo, la acogida en el puerto, y la vuelta al puerto de la reina para otros acontecimientos en días posteriores. También los preparativos en otros lugares, sede de acciones ajenas al puerto, como el baile. Además, y como complemento, se adjuntan a la secuencia temporal cinco fotografías sin personas que muestran tanto los barcos protagonistas de los eventos como los habituales en El Grao y los alrededores del puerto, por lo que podemos considerarlas documentales y complementarias a la secuencia cronológica de la serie.

¹²⁷ Lo cual parece improbable por la nitidez que denota una total ausencia de movimiento.

Este conjunto de imágenes es, además, del todo independiente de cualquier texto escrito. La narración se basa en elementos puramente visuales con el único apoyo de algunos títulos o el equivalente a pies de fotografía o leyendas. Lo consigue sin artificios, es decir, con toda la objetividad que sus cámaras les permitían en la época, sin retoques, y con la dificultad de la gran distancia que les separa del lugar donde transcurre la acción, ya que no contaban con la distinción real y el consiguiente permiso para fotografiar los eventos en primera línea, como sí tenía Clifford, por ejemplo.

Antes de analizar los elementos que definen un reportaje fotográfico, resumimos lo anterior en las siguientes observaciones:

- La serie de 14 fotografías realizadas por Antonio Cosmes y José Martínez Sánchez es homogénea, tanto en técnica como en contenido.
- El propósito conseguido fue el de ofrecer un relato visual, informativo, sobre el acontecimiento de la visita de Isabel II a Valencia en 1858, en particular del caluroso recibimiento con que los valencianos acogieron a la soberana.
- Este fin se consigue a través de una secuencia de imágenes interrelacionadas por sus acciones, personajes o escenarios, todas con las mismas coordenadas espacio-temporales, aunque limitadas parcialmente por el equipo técnico y las circunstancias profesionales de sus autores.



La serie de 14 imágenes sobre la visita de Isabel II a Valencia por Cosmes y Martínez Sánchez, ordenada según la cronología de los eventos y el contexto

4. El reportaje fotográfico en la Historia

Por propia naturaleza, la fotografía es sincrónica con el suceso, y esto sin detrimento de que en los albores de su historia, la toma de una fotografía pueda ser un suceso en sí mismo. Por otro lado, desde sus orígenes, la obtención de imágenes con una cámara sin la intervención directa de “la mano” de alguna persona está ligada a la idea de documentación en su más puro estado, por la apariencia de objetividad. Y a su vez, ésta a las series de imágenes para completar, redondear, esa visión de la “realidad”.

A continuación repasaremos brevemente:

- Los trabajos de pioneros de la Fotografía que rondaron el concepto de reportaje a través de series que trataban en un principio de informar sobre algún acontecer.
- Varias definiciones de fotorreportaje periodístico, las cuales cotejaremos para establecer qué comparten y cómo aunarlas todas en la medida de lo posible.
- Los considerados hasta hoy como los primeros reportajes de la Historia de la Fotografía hasta el umbral de la fotomecánica.

Finalizaremos concluyendo en qué manera y lugar debemos situar la serie de Martínez Sánchez y Cosmes en Valencia sobre la llegada de Isabel II.

A. Las series, los sucesos y la Fotografía

Tanto las imágenes de actualidad como las documentales han sido permeables a todos los demás géneros o subgéneros de la Fotografía. Raras veces se han presentado como imágenes únicas, si bien suelen tener autonomía por separado.

Las primeras series informativas fueron las documentales, presentadas como grupos de imágenes para ofrecer una información exhaustiva con fines educativos o científicos. Una de las más notables fue la *Mission Héliographique* de 1851¹²⁸, en la que colaboraron algunos de los grandes pioneros franceses, cada uno con la técnica que le era más afín, con el objetivo de catalogar el estado de aquellos monumentos que

¹²⁸ Mondenard , Anne de : *La Mission héliographique* (París: Monum y Éditions du Patrimoine, 2002).

podieran necesitar una intervención arquitectónica que asegurara su pervivencia. La Comisión de Monumentos Históricos francesa hizo un encargo a Baldus, Bayard, Le Secq, Le Gray y Mestral, como miembros de la primera asociación fotográfica francesa llamada *Société Héliographique*. Se trataba de recorrer Francia según un reparto territorial previo para obtener imágenes que sirvieran como base del diagnóstico para su restauración. Pocas de esas imágenes se reprodujeron en su día, a excepción de las de Mestral y Le Gray, porque según parece, pudieron realizar dos series de negativos¹²⁹. A pesar de ser el daguerrotipo la primera técnica mundialmente utilizada en la Fotografía, son las técnicas basadas en el la obtención de negativo y positivos (sea sobre papel o, por lo común, sobre vidrio), las que van a preferir los fotógrafos. Ya desde muy temprano nos ofrecieron numerosos ejemplos de series que abarcan periodos de tiempo tan amplios como las realizadas por Fox Talbot en *The Pencil of Nature* hasta las tarjetas que Laurent comercializó como “Tipos españoles” o las de Clifford ilustrando la España de Isabel II y en el nombre de la soberana misma, al ser destacado como “fotógrafo de su majestad”. Series entre las que no pueden pasarse por alto las de los viajes a Egipto de John Green o Maxime Du Camp. Es, en definitiva, una forma de documentar el mundo que, al proponer sucesivas imágenes complementarias, ofrece una información en la que el texto es prescindible, de manera que estamos asistiendo al asentamiento de una narrativa meramente visual y, a la vez, también independiente de la condensación del lenguaje pictórico o escultórico.

Como hemos visto, desde un primer momento, las series son consustanciales a la presentación de imágenes fotográficas, sean del género –o subgénero- que sean. Al igual que la fotografía documental, veremos ahora cómo la fotografía de sucesos, aún sin acción, es una posibilidad que los pioneros también exploran desde los primeros daguerrotipos, de manera que crean un género –o subgénero en esa época- en sí mismo.

Así, aunque en ocasiones la serie puede reducirse a la mínima expresión de dos, lo cual nos podría hacer dudar de considerarla como tal, son ya conocidos los ejemplos desde el principio de la Historia, en los que la fotografía documental y la de sucesos se han aliado entre sí. Por ejemplo, los primeros trabajos de Adamson y Hill en Escocia son

¹²⁹ Malcom, Daniel: “Mission Héliographique, 1851” en *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000; http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm . Accedido 4 abril 2016.

una serie de retratos –con el fin de ser trasladados todos juntos a un mismo lienzo- realizados para ilustrar un evento: la ruptura de la Iglesia escocesa con la anglicana en noviembre de 1843¹³⁰. Igualmente ocurre con las fotografías de obras públicas o arquitectura en construcción, como las de Delmaet y Durandelle¹³¹, que dan testimonio del proceso o avance de las obras, en París, tanto de la Torre Eiffel entre 1897 y 1889 como de la Opera de Garnier unos años antes. O, en España, aún antes, las de las obras del Canal de Isabel II por Clifford en 1860. Con los paisajes ocurre algo parecido, véanse los de Baldus¹³² y en particular los del río Ródano desbordado de 1856, un hecho que en sí puede ser banal –puesto que ocurría prácticamente todos los años- pero que al ser fotografiado se convierte de algún modo en noticia. Y lo mismo con las obras públicas, sin ir más lejos por ejemplo, con la construcción del ferrocarril *Union Pacific* en Estados Unidos en 1869 por Russell¹³³. Incluso el advenimiento mismo de la técnica fotográfica es un hecho noticiado a través de una serie de imágenes, en la versión de *The Pencil of Nature* de Fox Talbot. O también, y a pesar de la técnica final de impresión, las “Excursiones daguerrianas” plasmadas en aguatinta por el editor Lérébours en 1842. Son innumerables los ejemplos de presentación en series, sea bajo el género que sea, y muchas más aún si no hay relación directa a un evento o hecho noticioso. Es también destacable que en la gran mayoría de todos esos casos, son imágenes independientes de cualquier texto, en gran medida porque la serie ya ofrece una narrativa –visual- propia.

Dejando de lado daguerrotipos como los 46 del incendio de Hamburgo tomados en 1842 por Biow y Stelzner, o el que realizó Itier en 1843 de la firma del tratado de paz entre China y Francia, ya que no fueron reproducidos ni tan siquiera a través de dibujos subsidiarios insertados en prensa, podemos situar los primeros sucesos fotografiados hoy visibles en los que llevaron a cabo Thibaut y Bayard de las barricadas de París - durante la revolución que desembocó en la II República en 1848- que sí se vieron

¹³⁰ Lortz, Joseph: *Historia de la iglesia II* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 2008), 431.

¹³¹ *Le Grand Oeuvre. Photographies des grands travaux. 1860-1900* (París: Centre National de la Photographie, 1983), 35 y ss.

¹³² *Ibidem*, 12.

¹³³ Williams, Susan E.: “Richmond Again Taken: Reappraising the Brady Legend through Photographs by A. J. Russell”. En *Virginia Magazine of History and Biography*, vol. 110, nº 4, 2002, 437-460.

dibujados y grabados en *L'Illustration*¹³⁴. Pero de todos, probablemente, los más interesantes son los daguerrotipos que Georges Barnard obtuvo de los molinos Ames and Doolittle incendiados en Oswego (estado de Nueva York) el 5 de julio de 1853¹³⁵. Barnard colocó su cámara frente al fuego, en la ribera opuesta del río Oswego, y desde allí realizó no una, sino dos tomas¹³⁶. La primera durante el incendio y la segunda con los restos, una vez las llamas estuvieron prácticamente sofocadas. El propósito de estas placas no era mostrarlas directamente sino que, al igual que en los ejemplos anteriores, el fotógrafo mismo realizó dibujos para vender a la prensa local como ilustraciones de las noticias sobre este suceso. En estas dos imágenes se ve claramente el incendio en dos momentos –durante y después- y por sí solas ya construyen una narrativa visual sencilla e impactante.

Más adelante, en 1855, con una temática similar a las imágenes de la visita de Isabel II a Valencia, Disdéri tomó una fotografía de la llegada de la reina Victoria a la Estación del Este en París¹³⁷, donde se aprecia claramente, en un lejano y ligero picado, la formación militar que la esperaba para darle la bienvenida. Esta visita fue muy comentada por la prensa pero quizá debido al impacto de la noticia, se dio mayor importancia a los cuadros¹³⁸ de los pintores de la época, como Eugène Lami¹³⁹ -también inspirados en fotografías- antes que a cualquier dibujante o fotógrafo directamente.

Ambos ejemplos son hechos noticiables fotografiados desde la distancia con el fin de que los entonces largos tiempos de pose no afectaran a la nitidez de las imágenes. Son, por lo tanto, propios a la Historia de la Fotografía ya desde sus principios. En la mayoría, al colocarse a una cierta distancia para favorecer que la imagen quede nítida,

¹³⁴ El 7 de mayo de 1853, según Albert y Feyel: “Photography and the Media. Changes in the illustrated press” en Frizot, Michel: *A New History of Photography* (Colonia: Könemann, 1998), 359.

¹³⁵ Conservados en la Georges Eastman House, Rochester, Nueva York y uno de ellos publicado por Newhall, B.: *Historia de la Fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983), 41.

¹³⁶ Cookman, Claude Hubert: *American Photojournalism: motivations and meanings*, (Evanston: Northwestern University Press, 2009), 31-32.

¹³⁷ Conservadas en el Museo del Ejército de Francia, y según sus fuentes sin atribuir, aunque Michel Frizot se las atribuye a Disdéri, ver Frizot, M.: *A New History of Photography* (Colonia: Könemann, 1998), 132.

¹³⁸ García Felguera, M. S.: “El pintor de la reina del cielo... y de la tierra”. En B. Navarrete (editor): *Murillo ante su cuarto centenario. Perspectivas historiográficas y culturales* (Sevilla: Universidad y Ayuntamiento, ICAS, 2019), 529-538.

¹³⁹ El palacio de Versailles conserva unas acuarelas realizadas por Eugène Lami con motivo de esta visita.

es notable la ausencia de acción en el sentido de movimiento, incluso si hay personajes, e igualmente, una vez conseguido el objetivo de procurarse una imagen que inspirara los dibujos a insertar en prensa, no se solían realizar más que un par de fotografías. Sin embargo, lo realmente importante es que todos sus autores tuvieron como objetivo retratar una alteración de lo cotidiano con sus protagonistas bien definidos en lugares o circunstancias infrecuentes para ellos.

Desde los orígenes mismos de la Fotografía existe por lo tanto una preocupación por captar los eventos y dejar constancia de ellos, y en ocasiones, con más de una imagen. Puede que esto se debiera –a veces- a cuestiones de seguridad, ya que la incertidumbre de la fotografía analógica siempre ha empujado a sus autores a tomar varias imágenes por si alguna falla o si se pierde. También pudieron influir razones de narrativa, pero siempre con el fin de completar el dibujo, grabado o pintura final. Lo que está claro es que ya los *pioneros* de la Fotografía, a partir de varias imágenes de un mismo suceso, y por la complementariedad de las mismas, fueron conscientes de que es posible contar eventos a través de varias imágenes mucho antes de que la Fotografía se pudiera publicar en prensa. Por este motivo surgirán encargos relacionados con eventos de máxima relevancia en la segunda mitad del siglo XIX, cuyas imágenes se mostrarán al público directamente, sin la intermediación ya del dibujo.

Veamos en qué consiste y cómo se define un reportaje fotográfico, y luego analicemos los primeros llamados “reportajes” de la Historia de la Fotografía.



“Incendio de los molinos de Oswego”, daguerrotipo, Barnard, 1853.



“Barricadas de la calle Saint-Maur, antes del ataque”, daguerrotipo, Thibaut, 1848.

B. Características del fotorreportaje o reportaje fotográfico

La mayoría de los autores contemporáneos¹⁴⁰ que han tratado el tema están de acuerdo en que el reportaje fotográfico es el género más complejo de todos los que abarca el periodismo gráfico. Naturalmente, durante el siglo XIX y hasta que no se generalizó la posibilidad de reproducir en rotativa las imágenes, hablamos de reportajes fotográficos y no tanto de fotoperiodismo, debido a la escasa o nula difusión que se podía dar a estos conjuntos de imágenes. Sin embargo, y a riesgo de caer en un anacronismo, es importante definir y analizar primero lo que es un reportaje, para saber así si las fotografías de Martínez Sánchez y Cosmes son precursoras o están incluidas en este género. También trataremos de esclarecer en qué medida lo son las que se consideran pioneras por los historiadores consagrados.

Según cita Esteban Manzzoncini¹⁴¹, Roman Gubern y Ludvik Baran definen la fotografía de reportaje como:

La que aborda una historia de interés general que se cuenta en varias imágenes complementarias en espacios e instantes no previamente organizados por el fotógrafo, retratando hechos de un interés especial, tanto por su función histórica de testimonio icónico de un acontecimiento fijado permanentemente sobre un soporte como por su importante función social. Así, se entiende por reportaje fotográfico una presentación de imágenes que buscan explicar alguna realidad aportando información y elaborando un discurso sobre el tema tratado. Aunque las imágenes puedan tener valor por ellas mismas, lo que tiene verdadero sentido es el conjunto ya que forman una secuencia que va explicando aspectos de la cuestión, igual que una narración escrita.

Y siguen:

El reportaje fotográfico es una historia contada en imágenes. Como historia tiene un inicio, un desarrollo y un final que, al igual que otros relatos, puede ser abierto o cerrado. El reportaje fotográfico es un historia, una narración que se centra en un relato madre, pero que puede

¹⁴⁰ Carlos Abreu, Ulises Castellanos, Francisco Galvoa, Gisèle Freund entre los que más han aportado.

¹⁴¹ "El reportaje". En *Fotografía 2016*. Instituto de Comunicación Social, Periodismo y Publicidad. Pontificia Universidad Católica Argentina. Accedido 6 abril 2016. <https://fotouca.wordpress.com/el-reportaje/>

presentar aperturas a relatos secundarios. Como producto periodístico, al igual que el texto debería responder a las clásicas preguntas de la “W” (en inglés): Qué, Quién(es), Cuándo, Dónde y Por qué. Y como producto visual se arma en función de su propio lenguaje, es decir, a sus tiempos, a la continuidad visual del relato, su secuencia, sus elipsis, su estética, etc. En definitiva, a su forma específica de ser relato visual. El reportaje, además de buenas imágenes necesita que estas trabajen sobre los elementos en los que se centrará para profundizar en el relato. El reportaje fotográfico implica avanzar en un relato, por lo tanto el fotógrafo se ve obligado -al menos en ocasiones- a establecer relación con los protagonistas de la historia, de la cual debe interiorizarse, investigar y conocer, a fin de lograr componer y presentar su punto de vista.

Para concluir:

El reportaje fotográfico está emparentado con la serie de fotos y con el ensayo fotográfico pero los tres tienen variaciones en el modo como abordan el tema y en el tipo de narración. La serie de fotos son imágenes que hacen, describen o presentan un tema. Las fotografías que forman una serie se vinculan entre sí por el modo en que son tratadas, ya sea en su contenido o en su forma, pero no necesariamente conforman una historia. Un conjunto de fotos sobre animales, sobre caídas de deportistas en competencias, sobre lectores en el mundo, sobre el clima, etc. pueden ser presentadas como serie de fotos. El reportaje implica centrarse en personajes o hechos que serán “seguidos” a lo largo del trabajo, de tal suerte de aportar un punto de vista original, informativa y estéticamente.

Por lo tanto, y según estos autores -fotógrafos y/o periodistas- un reportaje ha de incluir una serie de imágenes unidas entre sí por el hilo conductor de una narrativa en la que observamos el desarrollo de una acción, y en la que entendemos que hay una misma perspectiva y estética bajo un enfoque informativo. O lo que es lo mismo, según Mariano Cebrián Herreros¹⁴² y a modo de resumen:

El reportaje fotográfico intenta reflejar y concentrar la visión de un acontecimiento de cierta complejidad, desarrollado en un lugar y durante un tiempo mediante un conjunto de fotografías que ofrecen una fragmentación y selección de espacios y datos significativos en imágenes instantáneas.

¹⁴² Citado por Castellanos, Ulises: *Manual de fotoperiodismo* (México: Universidad Iberoamericana, 2003), 44.

C. Precursores del reportaje fotográfico

Jean Pierre Amar en el primer párrafo de su libro titulado *Fotoperiodismo*¹⁴³ se hace eco de la doble tendencia mostrada por la fotografía desde sus comienzos, y que ya hemos nombrado: la documental y la de ilustración o información sobre hechos noticiables. Como afirma este autor, y sin que haya relación causa-efecto, hasta que la imprenta no ponga a punto el fotograbado, la técnica fotográfica no permite capturas de instante para cumplir con la demanda de rapidez en la obtención de información, el reportaje fotoperiodístico, tal como lo entendemos hoy, no existe. De ahí precisamente que haya una cierta confusión a la hora de establecer cuáles fueron los pioneros y sobre todo, puede parecer dudoso que esos pioneros sólo provinieran de los países “oficialmente inventores” de la Fotografía. Vamos a repasar sus trabajos para poder reflexionar sobre su papel en la Historia.

Los historiadores clásicos¹⁴⁴ de la Fotografía han situado los primeros reportajes fotográficos –precursores del fotoperiodismo, como señalamos antes- en las imágenes realizadas con motivo de las guerras que ocurrieron en la segunda mitad del siglo XIX. Son fotografías obtenidas con una predisposición y voluntad previas, que recogen las enseñanzas de la fotografía documental y de sucesos que hemos revisado someramente más arriba y que reúnen, más o menos, ambos condicionantes en sus series. Se trata de los trabajos de Carol Szatahmari y Roger Fenton -entre 1853 y 1855- con motivo de la guerra de Crimea, y Alexander Gardner, Matthew Brady, Timothy O’Sullivan o George Barnard¹⁴⁵ entre 1861 y 1863- con motivo de la Guerra Civil norteamericana. A estos habría que añadir las maniobras militares en Châlons fotografiadas por Gustave Le Gray en 1857 y más de 30 años después la serie de fotografías tomadas a modo de “entrevista fotográfica” que realizó Nadar a Chevreul con motivo de su centenario en 1886.

Tratándose de precursores del reportaje fotográfico, cada una de sus series ofrece aspectos a la vez innovadores y aún no del todo convincentes a la hora de considerarlos como tales, a pesar de que sí podrían ajustarse aunque sea parcialmente a la muy amplia

¹⁴³ Amar, Jean Pierre: *Le photojournalisme* (París: Nathan, 2000), 7 y ss.

¹⁴⁴ Newhall, Sontag, Sougez, principalmente, y también Frizot, más recientemente.

¹⁴⁵ El mismo de los daguerrotipos del incendio de los molinos de Oswego.

definición que nos ofrece el decano de la facultad de periodismo de la Universidad Carolina de Praga, Vladimir Hudec¹⁴⁶, quien nos dice:

Por periodismo entendemos conjuntos de expresiones escritas, habladas, fotográficas o de combinación mutua destinadas a “interpretar” la realidad social de actualidad, y que mediante su difusión ejercen un impacto sobre un pueblo socialmente diferenciado.

Estaríamos hablando de imágenes seriadas que informan sobre algún aspecto de nuestra sociedad y que al hacerlo, tienen la capacidad de ofrecer datos que nos ayudan a forjar o modificar una opinión o una creencia. Sin embargo, y a pesar de que esta definición genérica justifica la consideración de estas series como reportajes, de un modo u otro, los trabajos de estos pioneros adolecen de algún aspecto importante. Veamos los casos uno a uno.

a) La Guerra de Crimea por Carol Szatahmari, Roger Fenton, James Robertson y Felice Beato, 1853-5

La guerra de Crimea (1854-1856) con Francia e Inglaterra en un bando, aliados con Turquía, contra el zar Nicolás I, cuyas tropas habían invadido el imperio otomano, tuvo como centro de acción la península de Crimea y el Mar Negro. Hasta allí llegaron las tropas británicas y francesas, entre ellas el coronel Langlois, quien mantuvo con su esposa una correspondencia fluida durante el tiempo que permaneció en Crimea¹⁴⁷, entre 1855 y 1856. Langlois, que también era pintor de caballete –y de panoramas– y por lo tanto conocedor y usuario de la fotografía, le relataba a su esposa “las pocas y pobres pruebas obtenidas a golpe de perseverancia y tenacidad” que Roger Fenton promocionaba con el fin de conseguir la admiración de los que lo rodeaban. Larguísimos tiempos de exposición (“varias horas” cuando en realidad fueron de varios segundos, entre tres y 20) y para el revelado (“días con baños renovados”) y todo ese esfuerzo para unas cuantas, pocas, pruebas obtenidas en invierno, con un empleo y gasto de material muy elevado; con resultados que en la época podían parecer mágicos pero

¹⁴⁶ Houdec, Vladimir: *El periodismo* (Praga: Organización Internacional de Periodistas, 1980), 33.

¹⁴⁷ Robichon, François y Rouillé, André: “Correspondance inédite de Crimée (1855-1856) (Jean-Charles Langlois)” y “La photographie, la peinture, la guerre” en *Réseaux*, volumen 10, n° 55, (Nîmes, 1992), 243 y 244.

que, entonces como ahora, carecen de la acción consustancial a la batalla¹⁴⁸. Pero antes que Fenton, ya en 1854, el pintor y fotógrafo rumano Carol Szathmari fotografió tanto a los cosacos como el campamento turco con la técnica del calotipo¹⁴⁹. En las pocas imágenes que nos han llegado de las más de 300 que realizó, y a pesar de que no había por medio ningún encargo oficial, solo se ven oficiales y campamentos, una vez más totalmente ajenos¹⁵⁰ al exterminio y la destrucción de las guerras. Szathmari intentó, ya a principios de 1855, comercializar sus fotografías como litografías pero sin éxito comercial.

Roger Fenton, James Robertson y su ayudante Felice Beato son los fotógrafos reconocidos por haber vuelto de esta contienda con una gran cantidad de imágenes, mientras que otros perdieron todas las placas, como Elliot, o incluso la vida, como Niklin y su equipo. El gobierno británico conocía a Roger Fenton porque había retratado a algunos militares ingleses desde su puesto de fotógrafo oficial del Museo Británico, encargados por la Secretaría Británica de la Guerra¹⁵¹. Y desde ese puesto llegó con su carromato, cinco cámaras y más de 700 placas de vidrio¹⁵² al método del colodión¹⁵³, con tres formatos diferentes para captar la realidad¹⁵⁴ en el frente. Debido a la precariedad técnica del momento y quizá, como apuntan algunos historiadores, al encargo explícito del Gobierno Británico de no mostrar aspectos negativos de la

¹⁴⁸ García Felguera, M. S.: "¡Matad a todos los testigos!. Contra la pintura de Historia". En *Anales de Historia del Arte*, nº. 3 (Madrid: Editorial Complutense, 1991-1992), 261-276.

¹⁴⁹ Guermond, Louis: "Le premier photographe de guerre Carol Popp de Szathmari 1812-1887", en <http://www.studio-plus.fr/histoire-de-la-photographie/le-premier-photographe-de-guerre-carol-popp-de-szathmari-1812-1887.html>, 13 febrero 2011. Accedido 4 mayo 2017.

¹⁵⁰ Recientes descubrimientos apuntan a que al menos habría una imagen del campo de batalla.

¹⁵¹ Al contrario de lo que ocurrió con los daguerrotipos de la guerra entre Estados Unidos y México – la Guerra de Texas– en 1846 y posteriormente con la guerra Civil norteamericana, cuyas fotografías no fueron oficialmente encargadas por ninguna institución.

¹⁵² Frizot, M: *A New History of Photography* (Colonia: Könemann, 1998), 65 y 66. Roger Fenton, que fue alumno del pintor Delaroche al tiempo que Le Secq, Le Gray y Nègre, estuvo en París en 1852, para conocer de primera mano la *Société Héliographique* que serviría de inspiración a la *Photographic Society* un año después. En ese viaje también se puso al corriente de los negativos de cera seca de Le Gray, que utilizó después durante su viaje a Rusia en el verano de 1852, pero no en Crimea.

¹⁵³ Más rápido que el relativamente lento método empleado por Szathmari.

¹⁵⁴ Un tiempo después, un oficial británico que participó en la contienda le recriminaría que sus fotografías bien podían haberse tomado en Londres, por esa total ausencia de violencia o devastación.

contienda¹⁵⁵, ya que la sociedad inglesa estaba espantada por el horror de las descripciones de la batalla, las enfermedades y la hambruna de Russell en el *Times*, las imágenes que obtuvo son prácticamente ajenas a la acción bélica. El conjunto son retratos posados, salpicados de alguna imagen anecdótica como, por ejemplo, soldados durmiendo rodeados de la artillería. Son fotografías sobre la vida en el frente que nada tienen que ver con batallas o enfrentamientos encarnizados entre soldados.

Algunas de estas imágenes, ya en Londres, se pasaron a xilografía con el fin de publicarlas en *Illustrated London News*. Aún más interesante, estas imágenes fotográficas se expusieron tan pronto como en 1855 en la *Royal Watercolour Society* (Sociedad de Acuarela de Londres) acompañadas de textos explicativos. Además, una serie de 337 fue positivada en varios ejemplares, montada cada imagen sobre cartón, y vendidas aisladamente o en conjunto por Thomas Agnew and Sons, así como dos series más con la mitad de imágenes aproximadamente y con distintos títulos. Un par de panoramas mostraron al gran público las mismas imágenes, lo que contribuyó al reconocimiento social de Fenton, que prefirió sin embargo volver a su profesión original de abogado y dedicarse a la fotografía privadamente después de este éxito.

James Robertson, era un grabador de formación que vivía en Constantinopla; desde allí fue a Crimea junto con Felice Beato, su ayudante veneciano. Su trabajo de fotógrafo, quizá después de ver el de Fenton, se exhibió tanto en Inglaterra como en Francia. La sociedad con Beato duró hasta el final de los años 60, momento en el que Robertson volvió a su ocupación de grabador. Sus imágenes no difieren en estilo de las de Robertson, de manera que podríamos decir que el mismo tipo de fotografías es realizado por ambos, uno casi en sustitución del otro, con la diferencia de que Robertson muestra edificios dañados por la artillería, cráteres en las trincheras y refugios para oficiales rusos construidos a prueba de bombas. Destrucción una vez pasado el peligro, imágenes algo más cercanas a las de la guerra civil americana o la Comuna de París. Son en cualquier caso imágenes donde ya ha sucedido la acción, en palabras de Michel Frizot, “un escenario vacío donde el drama ya ha ocurrido”.

¹⁵⁵ Reportaje Grafico: Guerra de Crimea, 1854 – 1858. En <https://reportajefrafico.wordpress.com/2-foto-en-guerra/guerra-de-crimea-1854-1858/>. Accedido 10 abril 2016.



“Valle de la sombra de la muerte”, Fenton, 1855



Fortificación abandonada en Sebastopol, Robertson, Beato and Co., 1856

b) Maniobras militares en Châlons fotografiadas por Gustave Le Gray en 1857

A diferencia de las imágenes de la llegada de la reina Victoria a la Estación del Este de París que comentamos arriba, o incluso un trabajo muy similar al que en este momento nos ocupa, como fueron las fotografías tomadas con motivo de la visita de Napoleón III a Cherbourg y Brest en agosto de 1858, las maniobras militares del campo de Châlons-sur-Marne ofrecen panorámicas y vistas generales¹⁵⁶ en las que –a pesar de la distancia– se aprecian movimientos de tropas, a menudo rodeadas por una cierta neblina.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Flota francesa en Cherbourg, Gustave Le Gray, 5 agosto 1858. BnF

Dos años después de la victoria en Crimea, Napoleón III inaugura este enorme campo con 25.000 hombres de la Guardia Imperial que realizaron ejercicios diversos durante seis semanas entre agosto y octubre de 1857. Le Gray, ya entonces fotógrafo de éxito, recibió el encargo de fotografiar tanto las maniobras como los eventos militares y religiosos y a sus protagonistas, en particular los oficiales. Los álbumes¹⁵⁷ con las

¹⁵⁶ Aubenas, Sylvie: *Gustave Le Gray. 1820-1884* (Los Angeles, California: Getty Publications, 2002), 135-141.

¹⁵⁷ Se trataría de 14 álbumes conocidos hasta hoy y según señala Aubenas, pagados por el propio emperador, lo que explicaría que no haya recibo oficial del encargo, y que éste hasta hoy siga siendo

imágenes de este acontecimiento fueron un obsequio entregado por el emperador a los oficiales de mayor rango¹⁵⁸. Le Gray siguió explotando los clichés en su estudio por cuenta propia, además de realizar otros de los mismos y diferentes oficiales. Las fotografías estuvieron además expuestas en el Palacio de la Industria (*Palais de l'Industrie*), en la tercera exposición organizada por la SFP en 1859.

Las imágenes muestran calculados alineamientos de tropas en campos planos, las cuales avanzan por el terreno con perfecto orden como si fueran soldados de caballería e infantería de plomo o de juguete¹⁵⁹, silueteados en el horizonte y envueltos por la bruma matinal, nada que ver con el caos de la batalla real. También se observan imágenes con celebraciones religiosas o lúdicas, para gloria del emperador y sus tropas, y las de un ejército modélico y perfectamente equipado.



Maniobras en Châlons, panorámica de dos positivos, Le Gray, 1857

una conjetura. Es lógico suponer que debieron confeccionarse más álbumes tanto para los 25 oficiales retratados como para altos dignatarios civiles y varias copias para el emperador.

¹⁵⁸ Aubenas, Sylvie: *Gustave Le Gray. 1820-1884* (Los Angeles, California: Getty Publications, 2002), 136.

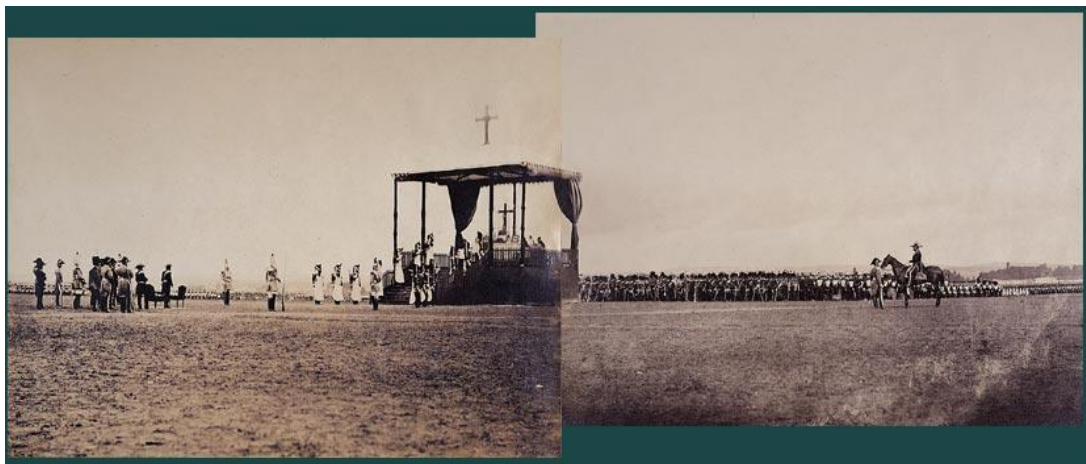
¹⁵⁹ *Ibidem*.



Maniobras en Châlons, Le Gray, 1857



Campamento en Châlons, Le Gray, 1857



Misa de campaña en Châlons, panorámica de dos positivos, Le Gray, 1857

Asistimos a la formación de un nuevo lenguaje fotográfico que se aleja de los héroes de las pinturas de batallas, donde prima el concepto y la estrategia militar antes que el cuerpo a cuerpo. Podríamos creer, y probablemente sea cierto, que es debido a la técnica de la época, que como ya señalamos, no permite aún congelar el movimiento y ofrece mayor nitidez ante la acción si el fotógrafo está alejado. Pero es igualmente cierto que tanto la captura como la contemplación –y admiración– de esas “nuevas visiones” supone ya de por sí un hito en la historia de la Fotografía. Por otra parte, es probable que el éxito de las imágenes de las maniobras resida también en que ofrecen a la vista lo mismo que los propios ojos de los asistentes observaron *in situ*, visiones que en la época eran totalmente nuevas, inéditas y probablemente sorprendentes en un sentido positivo por, literalmente, fijar sobre papel lo “mismo” que los ojos ven. Así no hacía falta texto explicativo.

Por último, hay que señalar que las tomas de Le Gray comparten con los álbumes de las guerras de Crimea y Civil norteamericana –que veremos a continuación– los retratos de los personajes principales, si bien en este trabajo sí se ha capturado la acción, con la salvedad de que son ejercicios bélicos y no batallas reales y, por lo tanto, las tomas estuvieron exentas de peligro y sorpresas o inconvenientes que impidieran su correcto desarrollo.

c) Guerra Civil norteamericana por Alexander Gardner, Matthew Brady, Timothy O’Sullivan y George Barnard entre 1861 y 1865

Este conjunto de imágenes tomadas a partir del enfrentamiento bélico entre unionistas y confederados fue el resultado de la iniciativa privada de un visionario de la Historia de la Fotografía como fue Matthew Brady. Este emprendedor envió a Gardner (el encargado de su galería de fotografía en Washington), O’Sullivan (un antiguo aprendiz suyo) y a otros siete fotógrafos más a recorrer los frentes y los campamentos para capturar imágenes del conflicto.

Obtenidas a partir de negativos de vidrio al colodión húmedo que se preparaban en el momento de la toma de la fotografía, lo cual suponía una ralentización considerable del proceso de la toma, son imágenes que no permitieron, por ese mismo motivo, fotografiar la primera línea de batalla, donde el peligro inminente no dejaba espacio ni tiempo para manipulaciones lentas. El resultado, por lo tanto, muestra tanto los

preparativos como las consecuencias pero nunca la acción propiamente dicha. Aparte los retratos de sus protagonistas, es cierto como afirman historiadores¹⁶⁰ e interesados en general, que las imágenes más impactantes son las que muestran campos donde ha ocurrido la batalla con cadáveres de soldados como la ya famosa “Cosecha de la muerte” (*Harvest of Death*) en la que se muestra con enorme crudeza seis soldados de la Unión con las tripas reventadas y sin botas, fruto del pillaje posterior a la batalla que también ha dejado sus bolsillos vacíos y vueltos del revés. Si tenemos en cuenta las definiciones de reportaje fotográfico, estas imágenes pierden relevancia ya que los fotógrafos “componían” las escenas después de la batalla, colocando aquí y allá los cadáveres del bando enemigo.



“La cosecha de la muerte”, Gardner, 1861

¹⁶⁰ “Photography and the Civil War, 1861–65” en *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000), https://www.metmuseum.org/toah/hd/phcw/hd_phcw.htm , cons https://www.metmuseum.org/toah/hd/phcw/hd_phcw.htm, Octubre 2004. Accedido 12 abril 2016.



Campamento en Virginia, O'Sullivan, 1863

Brady finalmente publicó 100 fotografías sin numerar en dos álbumes, cada una con lo que se cree son sus propios comentarios escritos, bajo el título de *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*, de los cuales hizo 200 copias que comercializó a 150 \$. Hasta que no se encontró el medio de reproducir con tinta las imágenes fotográficas, todas las copias a la venta se realizaban con sales de plata, lo cual encarecía considerablemente los álbumes, no sólo en precio sino también en esfuerzo y tiempo. Además Brady tuvo diferencias importantes con los autores de las fotografías ya que todas se publicaron genéricamente bajo su nombre, cuando en realidad, hasta 44 son de O'Sullivan, otras muchas de Gardner y las demás de su hermano, de Gibson, Reekie, Pywell, Wood, Knox y Wordbury, todos ellos "identificados" por Gardner como forma de protestar ante la ausencia de mención de sus nombres. Este problema, junto con la inviabilidad económica de la publicación, llevaron a Brady a encontrarse solo y arruinado al final de su vida. Quizá con algo más de ojo para los negocios, el que fue daguerrotipista en Oswego, Barnard, publicó por su cuenta *Photographic Views of Sherman's Campaign*¹⁶¹ al ser nombrado fotógrafo oficial de la Unión en la División Militar del Mississippi. El álbum contiene 61 imágenes con las mismas características de las de sus colegas reunidos por Brady.

¹⁶¹ Reproducido parcialmente en <http://www.getty.edu/art/collection/artists/2023/george-n-barnard-american-1819-1902/>. Accedido 5 octubre 2016.



Campo de batalla, Barnard, 1864

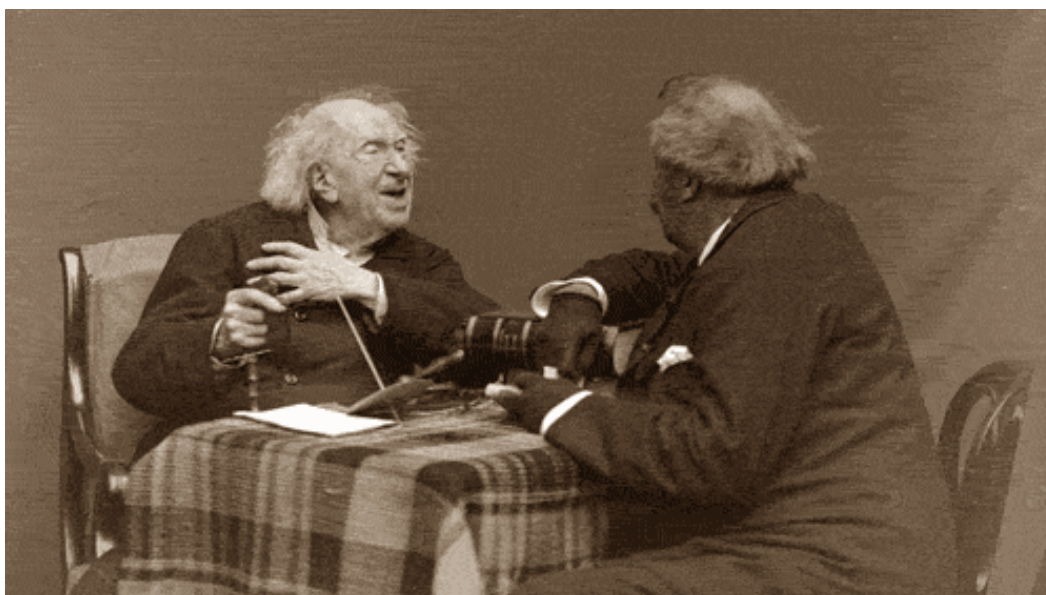
d) Entrevista fotográfica por Nadar a Chevreul en su centenario en 1886

Un día de finales de agosto de 1886, cuando el químico francés cumplía 100 años, Paul Nadar y su hijo realizaron una serie de 21 fotografías a partir de negativos de gelatinobromuro del entonces célebre y longevo científico Eugène Chevreul¹⁶². El entrevistado parece completamente enfrascado en la charla, ignorando la cámara, a veces riendo, otras serio, siempre lleno de energía.

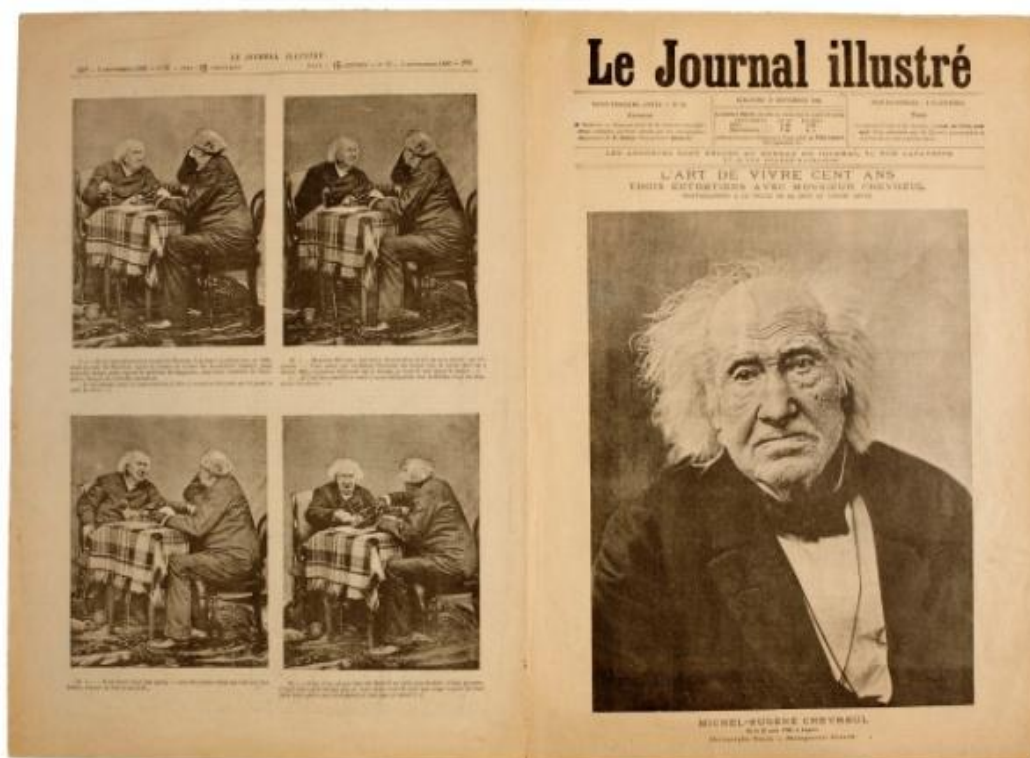
Una selección de ellas se publicó en *Le Journal Illustré* el 5 de septiembre de ese mismo año, con el único texto de unos pies de fotografía con frases entresacadas de la conversación. Es cierto que la técnica ya lo permitía, pero no por ello es menos notable el hacer visible el transcurso de la acción a través de las variadas expresiones y posturas del entrevistado y su entrevistador. Aquí reside la gran aportación de este conjunto: una un acontecimiento -la larga vida de una eminencia- con la captura del movimiento de los gestos del protagonista.

¹⁶² Auer, Michel: Paul Nadar. Le premier interview photographique. Chevreul, Félix Nadar, Paul Nadar (Neuchatel: Idées et Calenders, 1999).

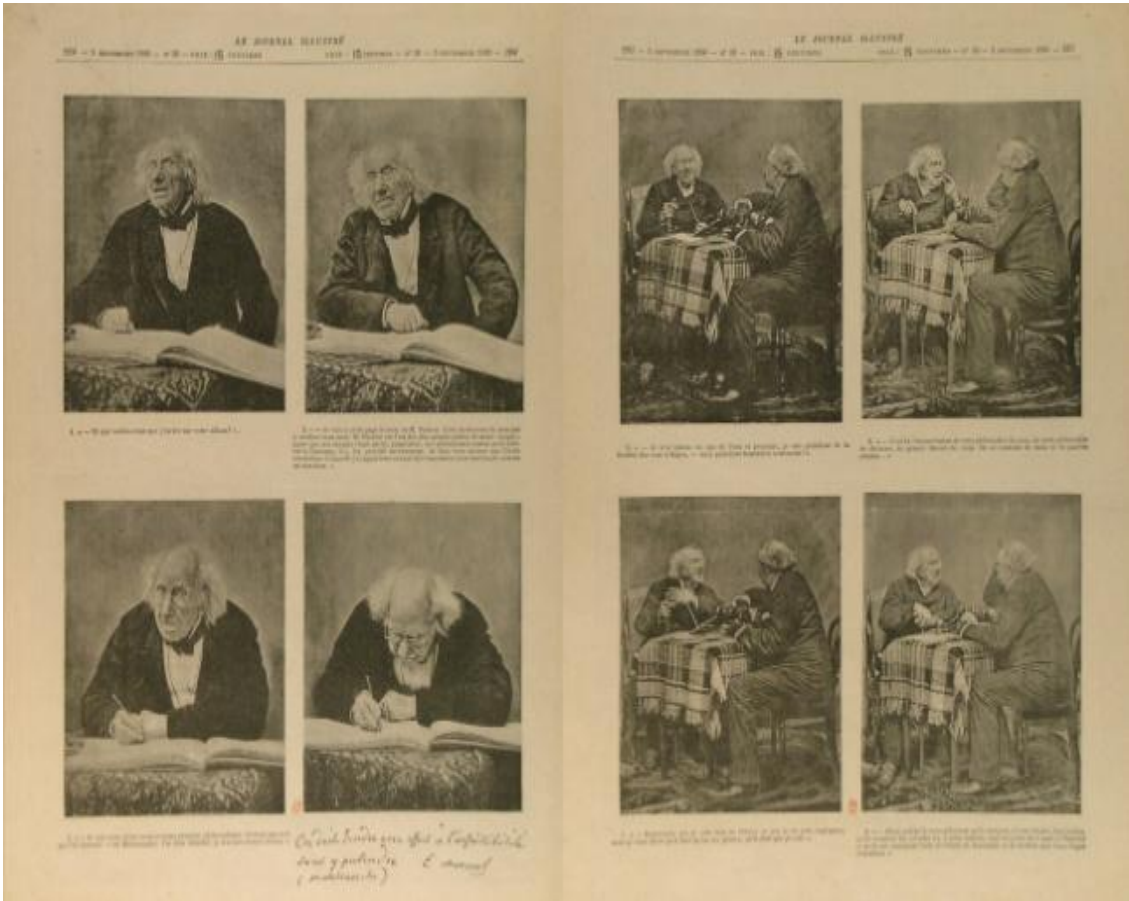
A este gran avance se añade el no menos importante del fotograbado, que permitirá insertar imágenes obtenidas a partir de fotografías reproducidas en tinta en los periódicos y revistas y de ahí una difusión desconocida hasta entonces.



Chevreul durante la entrevista con Nadar, 1886



Reproducción impresa de las fotografías de Nadar publicadas en *Le Journal Illustré* en 1886



Reproducción impresa de las fotografías de Nadar publicadas en *Le Journal Illustré* en 1886

5. Conclusiones

No cabe duda de que todos los fotógrafos citados -y alguno más aún sin ser fotógrafo- tenían clara la necesidad de cubrir “hechos noticiables”, acontecimientos históricos o sociales, a través de la Fotografía. Esto se debió a la fidelísima apariencia de realidad que esta técnica ofrece, y en la que estaba ya presente la idea de inmediatez, como lo desarrollaron Walter Benjamin y Roland Barthes: una imagen fotográfica tiene la capacidad de retrotraer el presente a un momento o *instante* pasado. Precisamente en esa instantaneidad o congelación de la acción radica poder -o no- ofrecer un reportaje fotográfico antes de que estos pudieran ser publicados en la prensa en el último cuarto del siglo XIX.

Como ya hemos visto, más allá de la intención de plasmar en sales de plata lo que acontecía, los pioneros de la Fotografía se enfrentaron con su propia realidad, condicionada por las limitaciones técnicas que aún había en los años 50 y 60. Además del peso de los equipos y cámaras que había que llevar al lugar de las tomas para poder preparar y manipular en el momento las emulsiones de los negativos, por demás de vidrio, esas emulsiones aún requerían largos tiempos de pose, de manera que lo que se fotografiaba no debía moverse. La única manera de evitar barridos en los motivos principales era alejarse. Y esa lejanía impedía ver a los protagonistas con claridad. Eso sin tener en cuenta el peligro de capturar imágenes poniendo en peligro la vida, en parte también debido a esa misma lentitud de proceso. De ahí que se renunciara incluso a capturar la acción y se fotografiara el antes y el después pero no la acción en sí misma.

Por otro lado, y a la vista de lo que ocurrió a finales de los años 80 y ya en el siglo XX, cuando se desarrolló el concepto de fotorreportaje, vimos que a pesar de que los diversos autores no están totalmente de acuerdo, todos hablan de algunos elementos comunes, entre los que sobresalen cinco que han de darse simultáneamente:

- 1) **Estética y narrativa** propias, que hilen las imágenes entre sí.
- 2) Mostrar la **acción** de un evento o hecho noticiable, capturando o congelando diversos momentos de la misma o de su desarrollo.
- 3) Ofrecer esos momentos en una serie de **secuencia** cronológica.
- 4) Contestar a “qué”, “quién”, “cómo”, “cuándo”, “dónde” (en inglés, *W questions*)
- 5) **Independencia** del texto.

En el cuadro siguiente comparamos los trabajos que hemos revisado arriba, incluyendo el de Martínez Sánchez y Cosmes, teniendo en cuenta de qué manera se ajustan o no a estas características:

Orden cronológico/ Características	Guerra de Crimea 1855	Maniobras de Châlons 1857	Visita Y II a Valencia 1858	Guerra de secesión 1861-4	Aniversario Chevreul 1886
Serie	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Evento	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Narración visual	No	Sí	Sí	Sí	Sí
Captura de acción	No	Sí	Sí	No	Sí
Secuencia temporal	No	No	Sí	No	Sí
Informa contestando preguntas <i>W</i>	No	Sí	Sí	No	Sí
Independencia del texto	No	Sí	Sí	No	Sí
Mostrada o publicada	Sí	No	No	Sí	Sí

Es fácil, a partir de esta tabla, observar que la entrevista al químico Chevreul en 1886, es la única serie que se ajusta completamente a lo que hoy consideramos un reportaje fotográfico. Nadar tenía entonces dos condiciones indispensables a su disposición: por un lado la imprenta estaba lista para los procedimientos fotomecánicos de reproducción

de imágenes y por el otro, sus negativos no requerían largos tiempos de pose por lo que pudieron captar los movimientos, gestos y expresiones del personaje mientras hablaba sin que éste tuviera que posar, pues parece que no se dio cuenta de que una cámara lo retrataba.

Ahora bien, más de 20 años antes de que la técnica fotográfica y el fotograbado estuvieran listos, los intentos por ofrecer una información relevante a través de una serie de imágenes sincrónicas ya habían existido. Por razones obvias, las tomas en zona de conflicto eran del todo imposibles sin poner en peligro la vida, y aunque este no hubiera sido el caso, las mismas placas de vidrio imponían un ritmo incompatible con la acción violenta de la batalla. Por eso las series de la guerra de Crimea tanto de Fenton como Szatahmari, Beato o Robertson no ofrecen algo tan indispensable como la acción o el movimiento congelado, ni presentan una narración con imágenes obtenidas en una secuencia temporal. Se trata de una serie de retratos de los que fueron los protagonistas de la acción, pero en poses tan relajadas que ya en la época recibieron algunas críticas del público, ya que parecían retratos totalmente ajenos al horror de la guerra.

La acción sí está presente en algunas de las imágenes de Le Gray en las maniobras de Châlons. Al ser maniobras militares programadas y ejecutadas sin la presencia de ataques enemigos, Le Gray sencillamente colocó su cámara en algunos lugares estratégicos desde donde capturar la acción. Lugares, por lo general alejados, que le permitieron mostrar la maniobra en su conjunto y en alguno de sus momentos, aunque no fotografió el desarrollo de la misma. A este grupo de ejemplos de maniobras se le unen otros eventos como misas, recepciones y retratos de altos mandatarios del ejército de Napoleón III, a quienes el rey agasajó con el regalo de álbumes con todas o muchas de las imágenes. Por este motivo decimos que -aunque hay una narración de conjunto con la que se obtiene una idea precisa de lo que ocurrió en Châlons durante las seis semanas de maniobras- se trata más de excelente fotografía documental que de un fotorreportaje propiamente dicho, pues carece de secuencias temporales o de imágenes diacrónicas.

La serie de Martínez Sánchez y Cosmes sobre la visita de Isabel II a Valencia en 1858 presenta un conjunto con imágenes del lugar de la visita (puerto, alrededores y ciudad) pero sobre todo, fotografías en las que la acción, aunque distante, se ha capturado y

congelado. Este efecto se observa claramente en las personas de los primeros planos, en los que aparece un gentío nítido a pesar de estar sobre una embarcación, y en las que se ve el descenso de la reina del barco en el que atracó en El Grao, pero sobre todo en la muchedumbre que la esperó, la recibió y en los preparativos para esta bienvenida, capturados y presentados en una perfecta secuencia cronológica.

Queda claro que las imágenes numeradas¹⁶³ del 1 al 7 -más las dos siguientes- muestran el desarrollo de distintos momentos de una acción en particular, que se entiende sin la ayuda de texto, por ser explícita, y que construye una narrativa diacrónica sobre un evento de relevancia para los valencianos –y los españoles o al menos para aquella monarquía- como fue la llegada de la reina a su ciudad. No obstante, es probable que si esperábamos que el tema principal fuera la soberana y su séquito, a quienes a penas distinguimos, la decepción sea considerable¹⁶⁴. Pero si trasladamos el protagonismo al recibimiento que se hizo a Isabel II, entonces estamos ante un reportaje fotográfico de pleno derecho, hasta donde la técnica de la época lo permitía, que cumple con todos los elementos visuales que exigen las definiciones contemporáneas. Sólo faltó que hubiera sido publicado, si los procedimientos de la imprenta lo hubieran permitido entonces. Por lo tanto, y no es cuestión menor, estamos ante una serie única en su tiempo, precursora –incluso a pesar de las limitaciones técnicas- de todas las características que sólo se darán juntas de nuevo en los años 80 del siglo XIX, y de este modo, en clara ventaja sobre los que se consideran los primeros reportajes de la Historia de la Fotografía.

¹⁶³ Más adelante están las fichas de cada una de las imágenes de esta serie.

¹⁶⁴ Como puede que le ocurriera a la propia Isabel II cuando recibió la carpeta con estas imágenes.



José Martínez Sánchez, CC, BNE

ANEXO: Fichas de las fotografías de la visita a Valencia de Isabel II

A continuación exponemos una a una las imágenes que componen la serie en fichas individuales, a partir de los ejemplares conservados en los archivos de la Biblioteca Nacional, el Palacio Real y la Universidad de Navarra.

Ficha tipo para el estudio de las fotografías

- Nº - Título o identificación sugerida a partir de las anotaciones manuscritas en las imágenes.
- Fecha propuesta según el (con seguridad o, en su defecto, posible) día de la toma.
- Descripción de la vista y sus características.
- Positivos a la albúmina, según procedencia:
 - Dimensiones
 - Estado de conservación:
 - 1) "Muy bueno", conservación excelente.
 - 2) "Bueno", leve(s) pérdida(s) de escala de grises e intensidad.
 - 3) Resto, se especifica en cada caso.
- Atribución y anotaciones: Se indican cuáles.
- Negativo: ninguno ha sido localizado.

1. “Preparativos I” / Fecha: 27-28 de mayo de 1858.

Descripción: Preparativos del muelle los días previos a la llegada de la reina. El encuadre perfectamente equilibrado con planos medios ofrece una vista del puerto y el muelle desde el dique de levante. A la derecha se aprecia el montaje y el engalanamiento de la carpa provisional, donde todavía quedan unos toneles y una escalera de mano. Alrededor de la carpa se observan varias personas paradas posando o trabajando. En el centro una rampa de piedra blanca, y hacia la izquierda y al fondo una pasarela de madera y varios barcos amarrados. En primer plano, el movimiento del agua es nítido y perfectamente definido. Una barcaza de remos vacía en el centro cerca del muelle, amarrada. Las esquinas están oscurecidas, redondeando la imagen, muy nítida en el centro.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Archivo de Palacio – carpeta	Positivo albúmina	216 x 163	Esquina inferior dcha., en blanco, nombres autores	Muy bueno	Cosmes y MS
BNE – 090	Positivo albúmina	258 x 180	Ninguna	Malo, sepia desvaído	Anónimo
BNE – 091	Positivo albúmina	219 x 161	Ninguna	Muy bueno	Anónimo
BNE – 092	Positivo albúmina	228 x 173	Al dorso apuntada con tinta la fechada del día anterior al desembarco. A lápiz, de otra mano: atribuida	Bueno, algo de pérdida de intensidad	Cosmes y MS
UNAV – 20110000981	Positivo albúmina	245 x 155	Ninguna	Bueno, mancha en forma de gota	MS



2. “Preparativos II” / Fecha: 27-28 de mayo de 1858.

Descripción: Vista muy similar a la imagen previa, pero con la carpa como motivo principal, también con preparativos de última hora los días anteriores a la llegada de la reina, tomada igualmente desde el dique de levante, algo desviada hacia la derecha en comparación con la anterior, ya que se ven dos barcazas y un espacio a la derecha de la carpa provisional. Los trabajos se aprecian más avanzados, con menos personas y trabajadores posando. Uno de ellos está subido a la escalera de mano a la derecha de la carpa colocando quizá los cortinajes. En el centro, un bote se acerca a la rampa, con el remero de pie. Hacia la izquierda y el fondo, igual que en la anterior: una pasarela de madera y varios barcos amarrados. En primer plano, el movimiento del agua también es nítido y perfectamente definido. La misma barcaza con remos, vacía, sigue en el centro cerca del muelle, amarrada. Las esquinas están oscurecidas, redondeando la imagen, muy nítida en el centro.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Archivo de Palacio – carpeta	Positivo albúmina	232 x 163	Esquina inferior derecha, en blanco, nombres autores	Muy bueno	Cosmes y MS
BNE – 093	Positivo albúmina	247 x 186	Con tinta negra visible por el anverso, descripción. Fechada el día anterior a la llegada	Malo, con trazas de emulsión o revelado y las cuatro esquinas recortadas en triángulo	Anónimo
UNAV – 20110001018	Positivo albúmina	240 x 185	Ninguna	Bueno	MS



3. “Grupo de personas al amanecer, esperando a la reina” / Fecha: 29 de mayo de 1858.

Descripción: Un contraluz desde el muelle del puerto de El Grao -el 29 de mayo antes de las 10:30 de la mañana- nos ofrece una composición espectacular de la silueta del grupo de personas recortada delante del mar y del cielo, con unas grandes nubes muy bien definidas y con un gran foco de luz solar en el centro. De espaldas, mirando al mar, el comité de bienvenida resalta sobre el horizonte donde se distingue un leve oleaje.

Además de intuir al grupo expectante, la imagen se antoja simbólica ya que frente a los hombres y mujeres se abre paso el sol de la mañana entre las nubes, precisamente por donde debía aparecer la embarcación de la reina y su séquito.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Archivo de Palacio – carpeta	Positivo albúmina	239 x 178	Esquina inferior izquierda, en blanco, nombres autores Al dorso, descripción	Muy bueno	Cosmes y MS
BNE – 101	Positivo albúmina	258 x 174	En el anverso, la misma descripción que en la anterior	Muy bueno	Anónimo
UNAV – 20110001018	Positivo albúmina	240 x 185	Ninguna	Bueno	Cosmes y MS



4. “Autoridades esperando al desembarco de la reina” / Fecha: 29 de mayo de 1858.

Descripción: Comité de bienvenida esperando a la reina el día de su llegada, tomado desde el dique de levante, para ofrecerle los honores militares y civiles previstos. Es el contrapunto a las dos imágenes previas de los preparativos ya que el encuadre es muy similar pero el montaje y al decoración están terminados rodeados de una muchedumbre. La carpa provisional está en el centro de la imagen, al fondo, coronada con una bandera de tres franjas horizontales, dos claras arriba y abajo y una oscura (con un círculo claro pequeño), en el centro. A su alrededor se observan soldados o marinos uniformados, con pantalón blanco y casaca oscura, en posición de descanso, y con espacio libre entre ellos y las rampas. La de piedra blanca, a la derecha está decorada con macetas de grandes plantas. A la derecha se ve una bandera oscura ondeante con escudo, en el mástil de un edificio neoclásico en cuyo frontón donde se lee “Capitanía del P(uerto)”. Frente a la pasarela de madera, algo borrosa, son visibles los cortinajes o telas que cubren su estructura; situada detrás de la rampa de piedra blanca, se agolpa un gentío que ocupa también la parte superior del muro que va por detrás de la carpa y hasta el edificio de Capitanía. A la derecha de la imagen en la parte inferior, y ya en primer plano, dos barcazas y un bote están amarrados y vacíos. La ligera brisa que se aprecia en las banderas –extendidas en dirección S/SO- provoca un mínimo movimiento en la superficie del agua que aparece muy nítido en la zona cercana al muelle pero algo borroso en la parte inferior izquierda. De la misma manera, algunas personas alrededor de la carpa están algo borrosas mientras que en la mayoría se aprecia gran nitidez. El techo de la carpa, ligeramente sobre expuesto, se confunde con la superficie del cielo, totalmente blanca.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Archivo de Palacio – carpeta	Positivo albúmina	213 x 171	Esquina inferior derecha, en blanco, nombres autores	Muy bueno	Cosmes y MS
BNE – 094	Positivo albúmina	258 x 174	Ninguna	Bueno, tono sepia desvaído	Anónima
BNE – 095	Positivo albúmina	253 x 187	En el reverso con tinta, descripción de la escena	Bueno, de tonos grises en lugar de sepia, con manchas marrones en un lateral	Anónima
UNAV – 20110000998	Positivo albúmina	230 x 155	Ninguna	Bueno	MS



5. “La escuadra que trajo a la reina de Alicante a Valencia” / Fecha: 29 de mayo de 1858.

Descripción: Otro espectacular composición, perfectamente equilibrada y cuidada, tomada desde el dique de levante, el mismo día de la llegada de la reina, sobre las 10:30 de la mañana, antes del desembarco. La pasarela de madera queda totalmente a la derecha de la imagen para ceder el centro del encuadre a la alineación de barcos y buques engalanados, con las velas plegadas –excepto tres a la izquierda con velas menores extendidas- y las banderas y los banderines al viento. De entre la gran cantidad de barcos, el central, con parte de la tripulación de pie en los palos mayores, es el *General Liniers*¹⁶⁵ con su chimenea de vapor y la paleta de babor. Es la embarcación que traslada a la reina hasta el muelle desde el *Francisco de Asís*, el barco en el que realizó la travesía con origen en Alicante. La superficie del mar aparece muy nítida, con el movimiento del agua congelado, reflejando la sombra de los buques. El cielo es totalmente blanco y la fotografía algo sobre expuesta, con negro intenso y falta de gradación de grises. Las esquinas aparecen oscurecidas, redondeando la imagen.

¹⁶⁵ Se trataba de un vapor a ruedas, de la clase *Conde de Benadito*, construido en Cartagena en 1855, y con maquinaria hecha en Barcelona, cuyo principal cometido fue el de guardacostas, aunque no el único. Ver Lledó Calabuig, José: *Buques de vapor de la Armada Española. Del vapor de ruedas a la fragata acorazada, 1834 – 1885* (Madrid: Aguilar, 1998), 57.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Carpeta – Archivo de Palacio	Positivo albúmina	220 x 151	En la esquina inferior izda., nombres de los autores. En el reverso, descripción de la escena: escuadra que condujo a la reina de Alicante a Valencia en 1858.	Muy bueno, con rica gama de sepias pero poca nitidez	Cosmes y MS
BNE – 103	Positivo albúmina	256 x 180	En el reverso, con tinta, descripción de la escena, igual que arriba	Bueno	Anónima
UNAV – 20110000738	Positivo albúmina	215 x 155	Ninguna	Bueno	No



St. Helena 1844



5.

6. “Desembarco de la reina I” / Fecha: 29 de mayo de 1858.

Descripción: Vista enfocada en la pasarela –algo lejana- por donde desembarca la reina del *Liniers* al muelle, tomada desde el dique de levante. La carpa provisional queda a la derecha de la imagen, al fondo, en esta ocasión con el techo bien definido y la bandera que la corona extendida al viento y totalmente oscura. En el centro, la pasarela de madera, llena de personas, a quienes se ve de cintura para arriba. A la izquierda uno de los barcos, engalanado y con marineros en los mástiles mirando hacia la pasarela y el muelle. Aquí se concentra un gentío de hombres y mujeres cubriendo todo el espacio. El suelo no se ve, ni casi tampoco la rampa de piedra blanca. También hay personas concentradas en barcazas, de pie en ellas, en primer plano, de ahí la sensación de muchedumbre agolpada recibiendo a la reina por todas partes. La barcaza a continuación, detrás –o delante- de la que se encuentra en primer plano, está enteramente cubierta por un toldo o lona blanco con el filo de rayas. Todas las personas que están en la barca, de pie, presentan una perfecta definición de sus ropas y cuerpos, tanto en primer plano como en el resto de la fotografía. El único lugar donde la nitidez es algo menor es en el barco de la izquierda, en el que ha llegado la reina.

Después del recibimiento, la reina y su séquito se dirigieron a la ciudad en carruajes para realizar una ofrenda en la catedral seguida de un desfile de tropas frente al palacio.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
BNE – 098	Positivo albúmina	252 x 192	En el reverso con tinta, descripción de la escena	Muy bueno, con rica gama de tonos grises y gran nitidez	Anónimo
BNE – 099	Positivo albúmina	264 x 200	Ninguna	Muy bueno, con rica gama de tonos grises y gran nitidez	Anónimo
BNE – 100	Positivo albúmina	252 x 191	En el reverso con tinta visible por el anverso, descripción de la escena	Malo, huellas de emulsión en forma de pliegues. Ambas esquinas superiores cortadas en triangulo	Anónimo
UNAV – 20110001414	Positivo albúmina	230 x 175	Esquina inferior derecha, en blanco, nombre de los autores	Bueno	Cosmes y MS



7. “Desembarco de la reina II” / Fecha: 29 de mayo de 1858.

Descripción: Vista desde el dique de levante, prácticamente igual a la anterior, aunque mucho más cercana. La pasarela por donde desembarca la reina se aprecia en el centro de la imagen, más grande que en las fotografías anteriores. Sobre ella ahora se distinguen con algo de claridad soldados o marineros custodiando y abriendo un pasillo. La atención de éstos y de los que aún están en el barco, se concentra en un punto concreto en el principio de la pasarela donde, presumiblemente, está la reina ya que hay espacio libre alrededor de un grupo pequeño de personas, quizá dos, una de ellas de blanco. La carpa provisional con los militares y civiles que la van a rendir honores queda ahora a la derecha, en la franja media de la fotografía, y en el extremo aparece borrosa, al igual que los soldados de pantalón blanco de la imagen anterior. La bandera del techo está igualmente ondeante y oscura sobre ese techo, también sobre expuesto, confundiéndose con el cielo. A la izquierda se aprecia el vapor *Liniers* claramente, su chimenea y los mástiles con banderas arriadas y engalanadas con banderines. La zona completamente a la derecha aparece muy borrosa. La cantidad de personas que asisten al evento es aún mayor en esta imagen, tanto entre la cámara y la pasarela –no se aprecia la superficie del agua ni tampoco los barcos, tapado todo por personas- como al fondo, en el muelle, más allá de la carpa. El gentío es tal que no se ve espacio entre las personas, son visibles sólo sus cabezas. La toma pudo realizarse tanto desde un barco - gracias a la calma del agua- como acercando el sujeto con lentes suplementarias y en un tiempo de pose relativamente corto, ya que las cabezas de las personas del primer plano están perfectamente nítidas y sólo algo menos el resto de sus cuerpos y vestimentas.

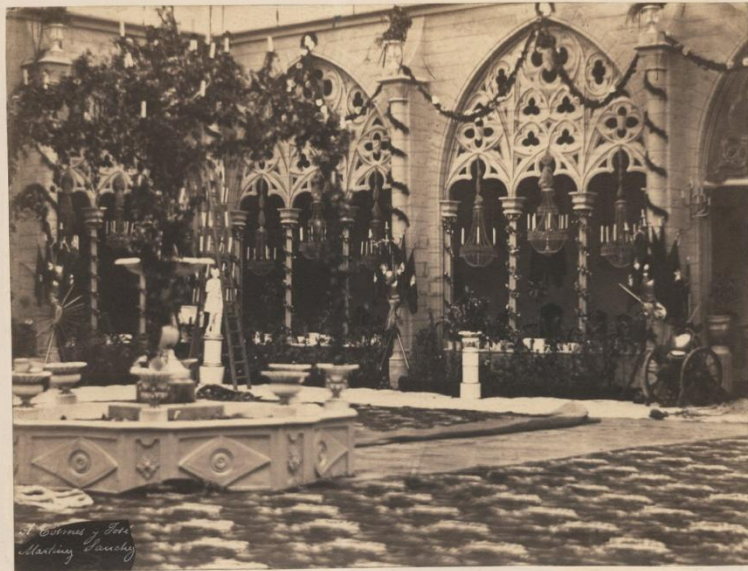
Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Archivo de Palacio – carpeta	Positivo albúmina	238 x 172	Esquina inferior izquierda, en blanco, nombres autores. Descripción de la imagen al dorso	Muy bueno	Cosmes y MS
Archivo de Palacio – Carpeta	Positivo albúmina	239 x 184	Esquina inferior izquierda, en blanco, nombres autores. Descripción de la imagen al dorso	Muy bueno	Cosmes y MS
BNE – 096	Positivo albúmina	241 x 182	Ninguna	Muy bueno, en tonos sepia intensos	Anónima
BNE – 097	Positivo albúmina	263 x 196	En el reverso con tinta, descripción de la escena. A lápiz y de otra mano, atribuida los autores	Mala, con restos de emulsión y desaparecidas las esquinas, todas recortadas en triángulo	¿Cosmes y MS?
UNAV – 20110001421	Positivo albúmina	245 x 170	Ninguna	Bueno	MS



9. “Preparativos para el baile en el claustro de Santo Domingo” / Fecha: 30 de mayo de 1858.

Descripción: De nuevo preparativos, siguiendo el hilo narrativo de la cronología de la visita, esta vez en el claustro gótico del antiguo convento de Santo Domingo, entonces Parque de Artillería, donde se celebró un baile en honor de la reina, a las 21:00 del domingo 30 de mayo que duró hasta las 4:00 de la madrugada del día siguiente. Antes hubo un besamanos seguido de un banquete para autoridades. De frente y hacia la derecha, abriendo los pasillos, se ven dos ventanales ojivales con decoración de lámparas de velas en cada uno de los tres arcos apuntados interiores. Un arco más, idéntico a los anteriores, en la izquierda, forma parte de otro lado del claustro. Al pie de todos ellos se ve una hilera de plantas de tipo arbusto. De columna a columna, entre arcos, cuelgan guirnaldas de flores, ramas y cintas, que igualmente descienden por las columnas, tanto de separación de los arcos interiores como en los exteriores. Al pie de estas columnas exteriores, y más grandes, hay cañones, espadas y artilugios de defensa como parte de la decoración. El suelo está parcialmente cubierto por alfombras en proceso de ser completamente extendidas, ya que aún se aprecia alguna zona estrecha de suelo desnudo y también los paños de algodón en los que se conservan y transportan las alfombras. En primer plano a la izquierda, una fuente sencilla, de piedra. El zócalo de la fuente tiene una decoración exterior de rombos horizontales -con dos círculos concéntricos en su centro- dispuestos en casetones alternados con motivos florales. Una pila de poca profundidad en el centro, pequeña en proporción, parece que sujeta alguna guirnalda también. A pesar de que no se aprecia ninguna persona trabajando ni tampoco posando, sí es visible una escalera de mano detrás de la fuente, tan alta como los arcos interiores de las aperturas del claustro. Detrás se puede intuir una estructura cónica con círculos que van disminuyendo en tamaño hacia la parte superior y en la que podrían estar colocando las mismas velas que se aprecian en las lámparas. Los motivos geométricos de la alfombra en primer plano están borrosos, como también lo está el centro e interior de la fuente y el árbol detrás de ésta. El resto presenta una definición muy alta, con una ligera sobre exposición, de ahí que resalten las velas blancas y el blanco de algunas piedras con gran intensidad.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Archivo de Palacio – carpeta	Positivo albúmina	239 x 184	Esquina inferior izquierda, en blanco sobre un fondo negro de papel o similar, nombres autores	Muy bueno	Cosmes y MS
UNAV – 20110003173	Positivo albúmina	250 x 185	Ninguna	Bueno	MS



*St. Edmund's Hall
Charlton, Lincoln*

J2.

9. “Embarque en el *General Liniers* para revista a la flota” / Fecha: 1 de junio de 1858.

Descripción: Después de un lunes con poca actividad, el martes 1 de junio la reina y su séquito volvieron al puerto de El Grao para pasar revista a la flota allí presente, a bordo del *Liniers*. La vista se realizó desde el dique de levante, ligeramente más alejada que las anteriores. La carpa provisional queda a la derecha y algo borrosa. En ese momento ya sólo le quedaba la estructura de madera y cuerdas, después de retirar los cortinajes y telas que la cubrían. A su alrededor, en el muelle, se congregaron hombres y mujeres, civiles que dirigen su atención a la pasarela de madera, en el centro de la fotografía, aún revestida, que enlaza el vapor *Liniers* con el muelle. El vapor no está engalanado ni hay ninguna bandera visible en toda la imagen. En el agua, entre la pasarela y el dique donde está colocada la cámara, se aprecian tres barcazas con personas y toldos observan la escena, y otras dos barcas, vacías, aparecen amarradas a la derecha, más una tercera sobre las piedras del muelle. Excepto la parte derecha de la pasarela y el agua cercana al *Liniers*, la imagen no es tan nítida como las anteriores. Las esquinas están oscurecidas y el cielo es totalmente blanco.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Carpeta – Archivo de Palacio	Positivo albúmina	240 x 182	En la esquina inferior dcha. Nombre autores. En reverso, descripción escena	Muy bueno, con rica gama de sepías pero poca nitidez	Cosmes y MS
BNE – 102	Positivo albúmina	258 x 201	En reverso, a tinta, descripción de escena	Bueno	Anónima
UNAV – 20110001001	Positivo albúmina	245 x 175	Esquina inferior dcha. en blanco, nombre autores	Bueno	Cosmes y MS



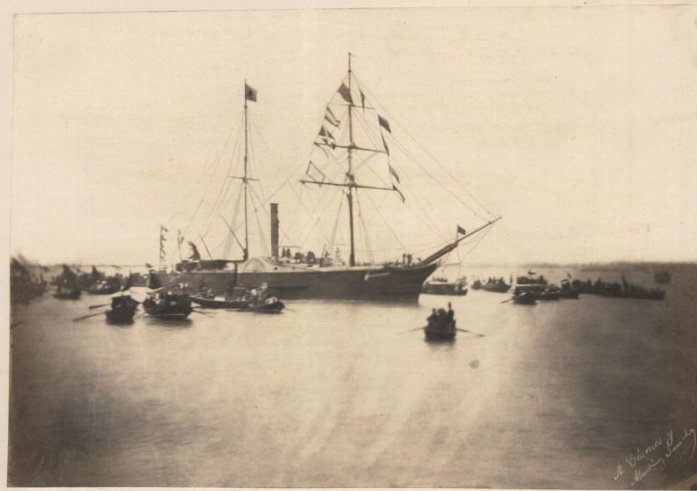
J. G. ...
...
...

2

10. “El buque *General Liniers* rodeado de pequeñas embarcaciones” / Fecha: 1 de junio de 1858.

Descripción: En el centro de la imagen aparece el buque velero a vapor de ruedas, *Liniers* listo para pasar revista y para ofrecer el almuerzo a los mandos de la Armada española y de otros buques que se encontraban en el puerto de El Grao, algunos extranjeros. Está aislado de otras embarcaciones grandes aunque rodeado de una multitud de pequeñas que reman a su alrededor. En la línea del horizonte no se aprecian construcciones, por lo que la toma, hecha hacia levante, ha podido realizarse desde el muelle o incluso desde una embarcación en el mar –a condición de que fuera estable–, por otro lado, está en perfecta calma. En el horizonte no se aprecian elementos de construcción y arquitectónicos propios del puerto sino una franja, estrecha, oscura, que se asemeja a arbustos o a casas bajas. El cielo está totalmente blanco. Hay rastros de emulsión -más clara- sobre la superficie del mar en primer plano. Ésta se ve iluminada en el centro pero está oscura en los laterales. Como ocurre en algunas imágenes anteriores, la fotografía está ligeramente sobre expuesta.

Lugar de Conservación y signatura	SopORTE	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Carpeta – Archivo de Palacio	Positivo albúmina	228 x 157	En la esquina inferior derecha, nombres de los autores	Muy bueno, con intensidad de tonos sepia	Cosmes y MS
UNAV – 20090023819	Positivo albúmina	255 x 190	Ninguna	Bueno aunque con manchas de emulsión por toda la imagen, tanto oscuras como claras	Cosmes y MS (atribuida por el Archivo)
UNAV – 20110000967	Positivo albúmina	220 x 155	Ninguna	Bueno	MS



*The Victoria
at Victoria, B.C.*

G.

11. “Embarcaciones cerca de El Grao”/ Sin fecha.

Descripción: En el centro de la imagen, otras embarcaciones del puerto, una de ellas un buque muy oscuro, alejadas todas del primer plano y tapando un velero situado justo detrás. De alguna manera esta imagen completa el contexto del puerto de El Grao en el momento de la visita de la reina, en particular durante el almuerzo mencionado en la ficha anterior. A la derecha hay dos barcos grandes en movimiento –ligeramente barridos en la imagen- más una barcaza de remos con toldo entre la central y las demás. Otros barridos sin identificar –oscuros y claros- atraviesan la fotografía de izquierda a derecha en el primer plano, componiendo lo que parece una sola estela. En el horizonte una línea de edificaciones perfectamente nítidas separa el mar del cielo. Algunas son construcciones portuarias y otras son viviendas de dos plantas. También una iglesia con torre y cúpula característica de Santa María del Grao o del Mar. El cielo está totalmente blanco.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Carpeta – Archivo de Palacio	Positivo albúmina	260 x 183	En la esquina inferior izquierda, nombres de los autores. En el reverso, descripción de la escena	Muy bueno	Cosmes y MS
UNAV – 20110003098	Positivo albúmina	265 x 185	Ninguna	Bueno	MS



12. “Una barcaza a remos y dos a vela en el mar” / Sin fecha.

Descripción: Una composición marina sencilla, explícita y equilibrada tanto en volúmenes como en direcciones. Se trata del contexto general de la costa valenciana y sus embarcaciones locales nos muestra el mar en calma con tres barcas, dos oscuras vistas de lado, una de vela y otra con un toldo. La tercera, a la derecha y menos oscura que las anteriores, se aleja hacia el horizonte con la vela desplegada. En la separación entre el mar y el cielo, una muy fina franja oscura, más ancha a la derecha y gradualmente menos oscura y más delgada según avanza hacia la izquierda. La zona del mar donde se encuentran las barcas es más clara y gradualmente se oscurece en círculos hacia los extremos, ajustándose a la forma de la lente. El cielo es totalmente plano y blanco.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Carpeta – Archivo de Palacio	Positivo albúmina	248 x 179	En la esquina inferior derecha, nombres de los autores. En el reverso, descripción de la escena	Muy bueno, con intensidad de tonos sepia	Cosmes y MS
UNAV – 20110000707	Positivo albúmina	335 ¹⁶⁶ x 170	En la esquina inferior derecha, nombres de los autores.	Muy bueno	Cosmes y MS

¹⁶⁶ Probablemente se trate de un error de transcripción o catalogación y en lugar de 335 mm., la medida real sea 235 mm.



10.



13. “Vista del puerto de El Grao desde tierra” / Sin fecha.

Descripción: Una fotografía de composición cuidada y armoniosa, tomada desde un edificio o zona alta, con el mar al fondo aunque poco visible, donde, a la izquierda, se ven dos barcos grandes, veleros, más otros dos ya tapados parcialmente por la gran cantidad de embarcaciones amarradas en el puerto¹⁶⁷. El primer plano de la imagen está ocupado por las edificaciones del puerto, en leve diagonal que va de la parte inferior derecha hacia arriba y suavemente hacia la izquierda. Entre el lugar desde el que se ha tomado la imagen y los edificios propios del puerto se ven viviendas tradicionales de tipo barracas, junto con edificios del mismo uso de dos plantas y no tradicionales. El cielo está totalmente blanco. En su parte inferior se observa un “bosque” de mástiles de los barcos amarados en el puerto.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
UNAV – 20110003111	Positivo albúmina	260 x 195	Ninguna	Muy bueno	MS

¹⁶⁷ Esta parte de la imagen, aislada, parece que puede corresponder a la panorámica de dos placas del puerto de El Grao que forma parte de las fotografías de Obras Públicas publicadas con motivo de la Exposición Universal de 1867.



14. “Vista del barrio del puerto” / Sin fecha.

Descripción: Otra fotografía de contexto, tomada desde un edificio o zona alta, la misma altura que la de la anterior pero con la cámara hacia la derecha, que combina el barrio del puerto, el mar y la montaña. La vista ofrece tres largas calles con sendas hileras de casas tradicionales tipo barraca, entre otras muchas, de tipo no tradicional y por lo general algo más altas. En la calle de la derecha se aprecia el suelo, transeúntes y carros o carretas. La del centro está vacía, mientras que en la de la derecha no se llega a ver el suelo. Al fondo de la imagen, a la izquierda, se aprecia borroso el perfil de los montes cercanos a la costa y cómo van perdiendo altura hasta formar la bahía. A la derecha de la imagen, al fondo, el mar es una superficie gris mínima, y por encima, la del cielo es totalmente blanca.

Lugar de Conservación y signatura	Soporte	Medidas (mm.)	Anotaciones	Estado de conservación	Atribuido a
Carpeta – Archivo de Palacio	Positivo albúmina	254 x 177	En la esquina inferior izquierda, nombres de los autores.	Muy bueno	Cosmes y MS
UNAV – 20110002718	Positivo albúmina	260 x 180	Ninguna	Muy bueno	MS



66.

CAPÍTULO IV

La gran alianza de las Obras Públicas de España

Un inventario nacional

1867



1. Preliminares

En 1866 se orquestó uno de los encargos fotográficos más ambiciosos de la Historia de la Fotografía en España en el siglo XIX. Se trataba de recopilar una amplia representación de las obras públicas más notables de la península, tanto de reciente construcción como antiguas. El encargo lo llevaron a cabo dos fotógrafos, Jean Laurent y José Martínez Sánchez. Este gran proyecto se completó con las imágenes del proceso de las obras del Canal de Isabel II en Madrid realizado por Clifford con antelación, más otras cinco fotografías realizadas por Reinoso sobre la canalización del Guadalquivir en Sevilla, sumando así casi 200 fotografías. Con todas ellas se confeccionaron distintas versiones de álbumes, más o menos extensas y con fines diversos.

El conjunto de fotografías de Laurent y Martínez Sánchez realizado apresuradamente para la Exposición Universal de París de 1867, tiene tal cohesión, calidad, profundidad y extensión que merece un estudio detallado de todos sus aspectos, partiendo de las imágenes positivas tal y como se presentaron en los álbumes originales y completándolo con sus negativos, ya que tenemos la suerte de que muchos han perdurado hasta hoy. De aquellos positivos se conservan ejemplares en distintos álbumes y en diferentes archivos por lo que nos centraremos en los álbumes de época más completos. Cuando sea relevante también combinaremos esta información con la que ofrecen otros álbumes, de época o no, que aportan diferencias en uno u otro sentido, como son, por ejemplo, algunas fotografías de la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional: éstas son también imágenes de época aunque no formaron ni forman parte de ningún álbum confeccionado por los autores.

A día de hoy se han localizado otras –numerosas– pruebas positivas que enfatizan la importancia y la calidad de esta empresa fotográfica. Estos hallazgos recientes vienen a unirse y a ratificar lo establecido desde los inicios de la investigación sobre este trabajo fotográfico¹⁶⁸. No han aparecido fotografías que no se conocieran entonces en los

¹⁶⁸ López Beriso, M.: *José Martínez Sánchez: photographe de Travaux publics* (París, La Sorbonne-París IV, 1991, trabajo de investigación de licenciatura ya mencionado; *Las fotografías de Obras Públicas de José Martínez Sánchez*, (Madrid: Universidad Complutense, 2002) trabajo de Investigación de D.E.A, también ya mencionado, así como “Jean Laurent y José Martínez Sánchez. Ojos distintos para una sola mirada” en *La Andalucía del siglo XIX en las Fotografías de J. Laurent y Cª*, (Almería: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999), 187-193.

álbumes de mayor envergadura y mejor calidad que los presentados en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1867. Por ello, antes de elaborar una tediosa lista, por fuerza siempre incompleta, de todos aquellos archivos que –desde la Biblioteca Nacional de Brasil o la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, hasta archivos provinciales españoles o colecciones privadas- conservan estas fotografías en todo el mundo, preferimos partir de un ejemplo que presenta la totalidad de las fotografías (positivos y muchos de los negativos) y sus álbumes tal cual se concibieron originalmente en 1867 por sus propios autores. Muestran sus auténticas intenciones y hacen visible un tema relevante: la correcta atribución de la autoría, sin olvidar que presentan la mayor cantidad de imágenes, lo cual facilita el estudio enormemente. Y ello sin detrimento de completar, en un futuro, esta fuente con aquellas que pudieran aparecer con nuevos datos relevantes omitidos en estos álbumes de época más completos¹⁶⁹.

Los propios fotógrafos positivaron y participaron en la encuadernación de los álbumes originales, dedicando en la versión más extensa un tomo a cada tipo de obra pública¹⁷⁰. En la actualidad un ejemplo de esa versión es el que se encuentra en la biblioteca del equivalente francés de la escuela de ingenieros de caminos, canales y puertos, que recientemente ha recibido el nombre de *École Paris Tech*¹⁷¹, al igual que las copias que se conservan en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional). Estos álbumes permiten atribuir correctamente la autoría de las imágenes al tiempo que muestran la verdadera envergadura de esta aventura fotográfica.

Hasta que el primer esbozo de esta investigación no se llevó a cabo en 1990¹⁷², la confusión entre las fotografías realizadas por Laurent y por Martínez Sánchez era prácticamente total, ya que en los años posteriores a esta expedición fotográfica Laurent comercializó un gran número de placas realizadas por Martínez Sánchez poniéndoles su

¹⁶⁹ Como serían los fondos del taller de Martínez Sánchez, hasta la fecha en paradero desconocido, al menos parcialmente, al pasar su taller por distintas manos con posterioridad a su desaparición de Madrid primero y como consecuencia de su muerte después.

¹⁷⁰ Más adelante estudiaremos la tipología de los álbumes.

¹⁷¹ Antigua *École nationale des ponts et chaussées*.

¹⁷² López Beriso, M.: *José Martínez Sánchez, photographe de Travaux publics* (París: La Sorbonne-París IV, 1991).

propio número de archivo¹⁷³ y su nombre o el de su empresa¹⁷⁴, si así podemos llamarla. En aquella primera investigación se atribuyó correctamente cada una de las placas, y sobre todo, se estableció que la colaboración entre los dos fotógrafos a la hora de repartirse la península fue de igual a igual. Así, aquel primer estudio, leído hace casi 30 años en la universidad de París IV-La Sorbona, del encargo fotográfico del gobierno de Isabel II, permitió, entre otras cosas, devolverle la extraviada autoría que le correspondía a Martínez Sánchez, ya que su nombre es el que aparece en las copias positivadas en 1867 junto con los de Laurent, Reinoso y Clifford.

El interés de analizar esta importante parte de la obra de Martínez Sánchez realizada fuera del estudio, reside, por lo tanto, fundamentalmente, en dos aspectos: por un lado manifestar su estrecha -aunque indefinible a día de hoy¹⁷⁵- relación profesional con uno de los fotógrafos residentes en España más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, el francés afincado en Madrid, Jean Laurent. Con él ya sabemos que el español mantuvo una relación de igual a igual y aunque fuera poco tiempo, el galo le facilitó relacionarse en círculos fotográficos del París de aquella época a través de la Société Française de Photographie (SFP), donde un año antes presentaron y depositaron ejemplares de su papel leptográfico. Y por otro lado, como ya se ha discutido, el atractivo de esta obra está en acercarnos a un profesional de la Fotografía con unas inquietudes nada acomodaticias, como lo prueban lo innovador y extraordinario en su momento, tanto de este trabajo fotográfico como del realizado con anterioridad en Valencia y junto a Antonio Cosmes, que ya analizamos en el capítulo precedente.

Por su perfección técnica, por sus estrechas relaciones con otros profesionales de gran renombre y por la modernidad de su obra, Martínez Sánchez merece ser objeto de un estudio independiente, incluso en un caso como éste tan estrechamente vinculado a Laurent, y a pesar de que pueda resultar contradictorio. Quizá así podamos devolverle, además de la autoría que le corresponde, el protagonismo que merece y que con el discurrir de los años se diluyó hasta desaparecer en favor de su compañero Laurent.

¹⁷³ VV.AA.: *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia* (Madrid: Visor, 2019).

¹⁷⁴ "Jean Laurent. Déposé" o "Laurent y Cía. Es propiedad"

¹⁷⁵ Según corrobora el estudio de Díaz Francés, M.: *J. Laurent. 1816 - 1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016), 290 y ss.

2. El encargo fotográfico

En junio de 1866 la reina Isabel II dictó la Real Orden de siete puntos que recoge la Revista de Obras Públicas, la cual citamos a continuación:

Exposición Universal de 1867

Comisión especial del ramo de Obras Públicas de España

Por el Ministerio de Fomento se ha dictado una resolución, que solamente por lo que afecta al prestigio al Cuerpo de Ingenieros de Caminos y demás personal de Obras Públicas, merecería excitar nuestra atención, aun cuando a ella no fuesen unidas, como realmente sucede, otras consideraciones de la más alta importancia para el buen nombre de nuestro país. Tal es la creación de una comisión de Ingenieros de nuestro Cuerpo encargada de preparar lo necesario para que el ramo de Obras Públicas se halle dignamente representado en la Exposición universal que ha de celebrarse en París en Abril de 1867: cuya resolución se acordó, anticipándose a lo que como disposición más general, se ha dispuesto para los demás ramos que dependen del Ministerio de Fomento.

Por la Real Orden que transcribimos se enterarán nuestros lectores del pensamiento que sirve de base a este acuerdo, y de las prescripciones generales que se dictan a la Comisión. Dice así: “El gran desarrollo que en estos últimos años ha tenido en nuestra nación el ramo de Obras públicas, y los importantes trabajos que en toda ella se han llevado a cabo, nos permiten, a no dudarlo, tomar parte de forma decorosa y digna en la Exposición universal que ha de celebrarse en la capital del vecino imperio en el año de 1867, presentando a este fin cuantos planos, modelos, vistas fotográficas y datos estadísticos sean necesarios, para que los concurrentes a este gran concurso se formen una idea exacta del estado de progreso y adelanto en que España se encuentra en cuestión de tanta trascendencia para su porvenir, y que tanto ha de influir en su riqueza y prosperidad. No es, sin embargo, la consideración anterior la que únicamente ha inclinado el ánimo de S.M. a dictar la presente disposición, aunque por sí sola interesa notablemente al buen nombre de la Administración en general y a la dignidad de nuestro país, al que quizá no se aprecia hoy en el extranjero cual merece, porque el recuerdo de su pasada postración se refleja aún sobre sus recientes adelantos. Hay otra tal vez, de no menos importancia, cual es, la gran utilidad que la Escuela de Ingenieros reportará de la adquisición, con destino al Museo de la misma, de los planos, modelos y fotografías de cuantas obras notables se han ejecutado en nuestra patria, pues en él serían de provechosa enseñanza para el alumno, y hasta de estímulo para su porvenir. En consecuencia, la Reina (Q.D.G.) teniendo presentes las consideraciones expuestas, y deseando llevar a cabo cuanto pueda interesar al buen nombre de la nación y a su mayor progreso científico, se ha dignado

disponer:

1. Que se nombre una comisión de ingenieros de Canales, Caminos y Puertos encargada de determinar cuáles son los modelos y planos de nuestras Obras Públicas que deben ejecutarse para que figuren en la Exposición Universal de París de 1867.
2. Que dicha comisión conste de los individuos siguientes: D. Lucio del Valle, Inspector general de primera clase, presidente, y vocales D. Eugenio Barron y don (sic) Víctor Martí, Inspectores generales de segunda clase, D. Angel Camon, D. Miguel Alcolado y D. Santiago Bausá, Ingenieros geles (sic) de primera clase, D. José Echegaray y D. Eduardo Mojados, Ingenieros geles (sic) de segunda clase y con cargo de vocal secretario el Ingeniero jefe de igual clase D. Rogelio de Inchaurreta.
3. Que se la autorice para entenderse directamente con todos los Ingenieros de Caminos geles (sic) de los diferentes servicios, a fin de que con arreglo a las instrucciones que la misma les dicte, la remitan los croquis, detalles o notas sobre cuanto tenga relación con las obras públicas.
4. Que reunidos estos antecedentes, proceda la misma a determinar cuáles sean las Obras que deban figurar en la Exposición (...)
5. Que luego que recaiga sobre este presupuesto la aprobación anterior se proceda a la ejecución (...)
6. Que para la remesa de efectos a París (...) se dicten (...) las disposiciones convenientes.
7. Que terminada aquella se destinen todos los modelos y planos al Museo de la Escuela.”

Este decreto vino a confirmar un trabajo preliminar que llevaron a cabo varios ingenieros desde el Ministerio de Fomento y la Escuela de Caminos, Canales y Puertos¹⁷⁶. A partir del mismo se crearon varias comisiones encargadas de administrar y organizar la participación española en la Exposición Universal de París, que se celebraría a partir de abril de 1867. La del Ministerio de Fomento decidió qué construcciones convenía presentar en la Exposición Universal así como el medio más idóneo para cada una, teniendo libre elección entre mapas, planos, maquetas, fotografías, dibujos y otros.

El objetivo primordial era dar una idea clara de lo mucho que se había adelantado en este terreno en España bajo el reinado de Isabel II. A título de ejemplo, el desarrollo de la red de carreteras pasó de tener 6.587 km. en 1856 a 17.409 km. sólo un año después de la Exposición de 1867, red plagada entonces de puentes y túneles debido a lo

¹⁷⁶ “Exposición Universal de 1867. Comisión especial del ramo de Obras Públicas de España” en *Revista de Obras Públicas* nº 2, 15 enero 1866.

accidentado de la geografía española. La enorme inversión que suponía realizar una empresa de esta envergadura se vería, por un lado, compensada con la difusión que obtendrían en la muestra temporal de París, y por el otro, con la creación de *otra muestra* definitiva y permanente que sería la creación del mencionado museo de Obras Públicas en la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Los miembros de la Comisión (ver arriba) fueron personalmente elegidos por la reina y sus allegados. Se les dio libertad tanto para elegir como para actuar, ya que también tenían control sobre los ingenieros y el personal contratado para las tareas a realizar en cada región. Por este motivo es fácil pensar que los propios fotógrafos recibieron el encargo directamente de la Comisión, por tratarse de una empresa que cubría la totalidad del territorio español peninsular, es decir, una labor que iba mucho más allá del ámbito de acción de los ingenieros regionales, y por eso dependía directamente de la Comisión ministerial.

Los fotógrafos elegidos fueron seleccionados entre los más afamados de la época, ambos extranjeros afincados en Madrid: Charles Clifford¹⁷⁷ y Jean Laurent. El primero, que ya trabajaba para la reina como retratista, además de haberla acompañado en algún viaje, había recibido 10 años antes la tarea de fotografiar las obras de canalización de Madrid, las llamadas *de Isabel II*. El segundo, que sabemos que ya trabajaba con José Martínez Sánchez en calidad de iguales desde al menos 1865¹⁷⁸, ignoramos si recibió el encargo personalmente y decidió compartirlo con su colega por la magnitud de la empresa y lo reducido del tiempo para llevarla a cabo, o si bien, se les encargó a ambos sabiendo de su asociación y precisamente por ese motivo. Por último un cuarto fotógrafo, Reinoso, de Sevilla, participó en la empresa con fotografías de las obras de canalización del Guadalquivir, quizá porque las cinco vistas que conocemos ya estaban publicadas -o al menos realizadas- o se las encargaron, o quizá solicitadas por Laurent o directamente a través de la Comisión.

¹⁷⁷ Que recibió su encargo de fotografiar las obras del Canal de Isabel II hacia 1857, fotografías que se incluyeron en este posterior y más amplio proyecto, decretado en una fecha en la que Clifford ya había muerto, razón probable de que se contara entonces con Laurent que ya había trabajado para el Ministerio de Fomento y era conocido por la Casa Real.

¹⁷⁸ Asociación creada con motivo de la *Société Leptographique*, mencionada en el capítulo II.

No se ha encontrado constancia de los términos en los que se estableció la colaboración entre Jean Laurent y José Martínez Sánchez. Por poco o mucho tiempo, sí debió ser estrecha y, a lo que parece, también igualitaria. Sabemos que Jean Laurent, en su empresa fotográfica, tuvo numerosos colaboradores, casi todos galos¹⁷⁹, cuyos nombres nunca aparecen en los pies de las fotografías. Ahí radica, quizá, la diferencia con Martínez Sánchez, quien, por otro lado tenía su propio estudio de éxito en la Puerta del Sol¹⁸⁰. ¿Cómo se explica, si no es por una estrecha colaboración de igual a igual, que viajaran juntos a París en la primavera de 1865 para fundar la Sociedad a nombre de los dos cuya misión era presentar y comercializar el papel leptográfico supuestamente inventado por ambos, sin distinción¹⁸¹? Esa fue la primera vez que sus nombres aparecieron unidos y es, efectivamente, muy poco tiempo antes de que recibieran, juntos o por separado, el encargo de fotografiar las Obras Públicas de España.

¹⁷⁹ Martí Baiget, Jep: “Jules Ainaud (Lunel, França, 1837-Barcelona, 1900). Molt més que un fotògraf al servei de J. Laurent”. En *L’album del Jep*, marzo 2013). Accedido 7 marzo 2018. <https://lalbumdeljep.wordpress.com/2013/03/25/jules-ainaud-lunel-franca-1837-barcelona-1900-molt-mes-que-un-fotograf-al-servei-de-j-laurent/>

¹⁸⁰ Como ya analizamos en detalle en el capítulo II.

¹⁸¹ Ver nota anterior.

3. La selección de las obras públicas y el reparto

Cumpliendo el mencionado deseo del gobierno de la reina Isabel II, presidido entonces por Luis González Bravo¹⁸², de mostrar temporalmente al mundo y permanentemente a los españoles, la magnitud del esfuerzo llevado a cabo en el desarrollo de la red de carreteras, de vías férreas y de faros, la Comisión seleccionó, probablemente con la ayuda de los ingenieros regionales, qué obras públicas debían ser el ejemplo de este gran afán en el terreno de los transportes y comunicaciones.

Como paradigma de modernidad debían figurar todos los puentes y viaductos de hierro, ya fueran para carreteras o vías férreas, representados, además, a través de los edificios de sus estaciones correspondientes. Los trazados de carreteras debían aparecer en esas zonas en las que se había salvado un engorroso accidente del terreno, como sucedía en el paso de Las Cabrillas, en la carretera de Madrid a Valencia¹⁸³ que vencía una cadena montañosa mediante un impresionante zigzaguo hasta la cumbre. Probablemente este fue el empeño más sobresaliente de todos al ser esta la primera vez que se podía hablar ya de un trazado radial de carreteras a partir de Madrid en dirección a los cuatro puntos cardinales.

Los faros también eran otro punto de máximo interés, puesto que sobre todo la costa del Mediterráneo se había visto súbitamente sembrada de ellos, hasta el punto de doblar el número existente. Algunos se instalaron en torres antiguas abandonadas y otros, metálicos, se trajeron desmontados, por ejemplo desde Inglaterra, como ocurrió con el de la Isla de Buda¹⁸⁴.

¹⁸² Luis González Bravo (1811 -1871), gaditano y en principio político progresista, conocido a través de las páginas del *Girigay* (1837), cambió radicalmente de postura y llegó a presidente del Consejo, Ministro Plenipotenciario en Lisboa, y por fin Ministro de la Gobernación en 1866 como sucesor de O'Donnell y antecesor de Narváez. Terminó sus días en París, después de volver a presidir el Consejo en 1868, donde la Revolución Gloriosa le obligó a expatriarse junto a Isabel II. Ver Juliá, Santos: "Matar la revolución, construir el estado: la época moderada (1844 - 1868)" en AA. VV.: *Historia de España*, (Madrid: Espasa Calpe, 2003), 400-427.

¹⁸³ Las primeras fotografías que conocemos en España de obras públicas en España fueron encargadas por Lucio del Valle para la carretera de las Cabrillas en 1850 y se realizaron con daguerrotipos. Ver "Fotografía y obra pública. Paisajes de la modernidad. Lucio del Valle (1815-1874)" en *Makma, Revista de Artes Visuales y Cultura contemporánea*. Accedido 5 mayo 2019. <https://www.makma.net/lucio-del-valle-fotografia-modernidad-y-obra-publica/>.

¹⁸⁴ Traído también, según parece observarse en un daguerrotipo de la misma colección de Lucio del Valle, por este ingeniero, ya que pertenece a la colección privada de sus sucesores.

Además de las obras contemporáneas y algunas relativamente vetustas, los ingenieros tuvieron el acierto de incluir en la selección un nutrido grupo de obras antiguas, la inmensa mayoría de construcción romana. Insertaban así la empresa de Isabel II en una tradición tan sólida, lejana y trascendental como la de la Hispania Romana, cuya única posible comparación, si se hubiera realizado en su totalidad según los planes de los primeros Borbones, sería la de Carlos III¹⁸⁵, origen de la red radial, finalmente trazada en gran en 1855¹⁸⁶.

El tema de los materiales empleados era considerado de gran importancia: no en vano fue el criterio de presentación de las obras en la Exposición Universal de 1867. A la par de la modernidad que se manifestaba con el uso del hierro y el metal en general, la utilización de la piedra ponía de relieve una política de explotación de recursos propios¹⁸⁷, ya que muchas canteras se rehabilitaron para extraer piedra caliza, recobrando una actividad perdida por entonces, tal y como ocurrió, sin ir más lejos con las de Valencia y Tarragona. Piedra y metal, por lo tanto, son los materiales empleados, acompañados a su vez por una gran pericia al salvar desniveles, barrancos o desembocaduras.

Como en su día apuntó el ingeniero Eduardo Saavedra, la Comisión de Caminos, Canales y Puertos realizó una selección de Obras Públicas con una doble ambición. En primer lugar en cuanto a la cantidad y diversidad de modos de representación: planos, mapas, proyectos, maquetas y fotografías¹⁸⁸ que se complementaban los unos a los otros, intentado dar una idea de la totalidad y de lo avanzado estado de las Obras Públicas españolas. Y en segundo lugar la grandeza era igualmente geográfica, ya que la selección cubría la totalidad del territorio peninsular, en clara oposición a lo que otros países presentaban y que solía restringirse o bien una sola región o a un solo trazado,

¹⁸⁵ Frax, Esperanza y Madrazo Madrazo, Santos: *El sistema de comunicaciones en España 1750-1850* (Madrid, Turner, 1980), 39-40.

¹⁸⁶ Prieto, Gonzalo. "Historia de las carreteras de España". En *Geografía Infinita*. Accedido 29 enero 2018. <https://www.geografiainfinita.com/2016/01/la-evolucion-del-mapa-de-carreteras-en-espana/>

¹⁸⁷ Al contrario de lo que ocurrió con la construcción de obras metálicas, realizadas en su totalidad por compañías europeas, principalmente francesas e inglesas.

¹⁸⁸ Éstos dos últimos en las cantidades de 30 y 200 respectivamente.

como, por ejemplo los franceses con el viaducto metálico sobre el río Cère para el ferrocarril entre Fígéac y Aurillac o el tajo del puerto de Cherburgo.

Por último, no se debe juzgar el encargo fotográfico sólo por los resultados que hoy conocemos ya que como se describe en la *Revista de Obras Públicas*¹⁸⁹, los tomos de fotografías enviados a la Exposición de 1867 no contienen todas las que se programaron pues fue

de sentir que la mayor parte de ellas, por circunstancias especiales, ha sido preciso sacarlas en invierno y con mal tiempo, por lo que no han salido todas tan limpias como hubiera sido de desear, habiendo tenido que desistir también por las mismas causas de sacar algunas que hubieran debido figurar en dichas colecciones.

No es exagerado pensar entonces que estamos ante la mayor empresa fotográfica realizada en España en el siglo XIX, que es un repertorio homogéneo de fotografías, global y, con seguridad, fiel a las ideas de sus promotores, creadores e impulsores, y más aún, de un alcance sin igual en nuestra historia.

En la relación de obras públicas que conocemos y que describimos a continuación, hemos preferido, a falta de otros parámetros o indicadores de ejecución¹⁹⁰, ordenar las fotografías conocidas según la numeración¹⁹¹ que aparece en los positivos y en los negativos conocidos, porque de esa numeración se extrae un itinerario geográfico coherente, por provincias, como sigue:

1. Madrid: puentes sobre el Jarama y puente de Arganda.
2. Guadalajara: Entrepeñas del Tajo en Sacedón.
3. Logroño: Puentes de Nájera y Tómalos.

¹⁸⁹ *Revista de Obras Públicas* N° 12, 5 junio 1867, 143.

¹⁹⁰ Como hubiera sido, por ejemplo, la lista de las mismas establecida por la Comisión al entregar el encargo a los fotógrafos.

¹⁹¹ Hipótesis obtenida a partir de la numeración que aparece en las fotografías de la que se deduce el itinerario que también siguió Laurent. En las tomas que consideramos anteriores a este viaje, y en el caso de Laurent, también aparece una numeración pero se trata de una tipografía diferente y que no concuerda con el orden de las demás ya que insertaría una toma en Málaga con dos de Extremadura, entre otros ejemplos. Por otra parte algunas de estas fotografías aparecen en catálogos anteriores de Laurent. Este tema se desarrolla más adelante.

4. Navarra: Puente de Osquia.
5. Vizcaya: Obras de canalización de la ría del Nervión, puente de Isabel II y puente Suspendido, todos en Bilbao.
6. Huesca: Puentes de Las Cellas y de Grado.
7. Barcelona: Puentes del Diablo, del Llobregat, de Navarclés, viaducto de Buxadell y faro del Llobregat.
8. Tarragona: Puentes de Las Rochelas, de la Riba, acueducto de las Ferraras, arco de Bará, puerto y canteras del Puerto, faros del Fangar, de la Punta de La Baña y de la desembocadura del Ebro.
9. Gerona: Puentes de Isabel II, del río Onyar y del río Ser.
10. Valencia: Carretera de Las Cabrillas, paso del Cabriel, puente del Cabriel, puerto de El Grao y canteras del Grao.
11. Castellón: Puente de la Bota y de Onda, viaducto de Valletortá.
12. Teruel: Acueducto
13. Alicante: Puente de Benisayó y faro de Tabarca.
14. Murcia: Presa de Lorca, puente de Archena y túnel de Los Almadenes.
15. Almería: Viaducto del Huéchar.
16. Granada: Puentes de Tablate, Guadalfeo e Ízbor.
17. Málaga: Puentes del Genil y Guadalahorce, faros de Calamoral y Torrox y puerto.
18. Jaén: Túnel de Espeluy. Puentes de Menjíbar y Guadalimar.
19. Córdoba: Puentes Romano y de San Juan.
20. Sevilla: Puentes de San Alejandro y de Isabel II.
21. Cádiz: Faros de Trafalgar, Chipiona y Puerto.
22. Ferrocarril de Córdoba a Sevilla: Puentes de San Pedro, del Guadalquivir, del Guadalete y viaducto de Despeñaperros.
23. Ferrocarril de Córdoba a Málaga: Viaducto, túnel y tajo del Gaytán.
24. Badajoz: Puentes de Caya y de Las Palmas.
25. Cáceres: Puentes del Cardenal y de Almaraz.
26. Salamanca: Puentes del Río Tormes y Cuerpo de Hombre.
27. Orense: Puentes de Ricobayo, Bibey y Mayor.
28. La Coruña: Torre de Hércules.
29. Asturias: Tajos de La Florida y El Penedo, viaducto de Llera y puente del Río Eo.
30. Santander: Puentes de Solares, de Vargas, de San Salvador, del Embid, de La

Maza, de Biblioteca, de La Venta del Río, del río Jalón, túneles de Biblioteca, Embid y Alhama, Faro de Santoña.

31. Segovia: Acueducto, puente del Casulla.
32. Toledo: Puentes de Alcántara y de San Martín.

Hemos retirado de la selección anterior las fotografías realizadas por Clifford y por Reinoso ya que son, como se señaló anteriormente, encargos separados, puntuales y realizados en momentos diferentes sin relación previa aparente con el que nos ocupa. Todas las demás fueron tomadas por Jean Laurent y José Martínez Sánchez, tarea que se repartieron de una manera equitativa, como veremos más adelante.

Los cartones sobre los que se presentan las fotografías en los álbumes estudiados nos indican una autoría precisa –nombre y dirección del estudio del fotógrafo- al pie de las mismas, junto con el nombre y el lugar donde se ubica la obra pública, más alguna de sus características técnicas. De esta forma podemos saber con exactitud y sin posibilidad de error cuáles son atribuibles a cada uno de los dos fotógrafos. Además, e igualmente relevante, muchas de las imágenes -prácticamente sin guillotinar¹⁹²- aún ofrecen un muy discreto número (invertido) en alguna de las esquinas inferiores, grabado a mano sobre el lado de la emulsión en el negativo.

Al ordenar las imágenes según esta numeración obtenemos un itinerario, diferente y complementario, para cada uno de los fotógrafos, que al compararlos nos muestran otro rasgo más de la equidad con la que se repartieron el trabajo, no sólo en cantidad de fotografías realizadas sino en kilómetros recorridos para realizarlo. Es posible que esta numeración se hiciera en el momento de la toma de la fotografía y siguiendo una lista previa, de manera que al volver al estudio y realizar los positivos se pudieran cotejar e identificar las imágenes tomadas, ya que de otro modo podrían confundirse con extrema facilidad, por el tiempo transcurrido desde las tomas hasta el positivado, y también por las similitudes entre algunas, así como por la falta de referencias espaciales relevantes que la mayoría presenta.

Que Laurent decidiera compartir la magna tarea con su colaborador por ser demasiado

¹⁹² Por el tamaño constante y las aberraciones laterales que aparecen en casi todas, con las mismas características.

ambiciosa en el recorrido y reducida en el tiempo de entrega, o que el trabajo recayera en ambos por estar ya asociados -es decir, que juntaran sus manos y ojos para esta tarea o que ya lo estuvieran de antes por otros motivos profesionales- es algo que hasta ahora no podemos definir. Lo que sí sabemos es que en muy pocos meses, de invierno además, se habían de tomar un sinfín de clichés repartidos por toda la península y que una persona sola no podía hacerlo en tan poco tiempo y menos en condiciones climatológicas tan adversas.

Si marcamos sobre un mapa de España los lugares donde cada uno tomó imágenes¹⁹³ y, más aún, si seguimos el orden que se desprende de la numeración que aparece en las esquinas inferiores de las fotografías, obtendremos un reparto exacto del trabajo: trazando una línea imaginaria de Castro Urdiales a Algeciras, Laurent se ocupó de la mitad Oeste y Martínez Sánchez de la Este.



Ambos partirían o llegarían a Madrid habiendo recorrido su respectiva zona de cornisa cantábrica, y mientras que Laurent pasaría por Salamanca y Andalucía atravesando Extremadura, Martínez Sánchez iría a Huesca, Cataluña y a la costa mediterránea para

¹⁹³ Según las atribuciones que aparecen en los pies de las fotografías.

terminar en Andalucía igualmente, región que complementarían a medias. Son alrededor de 3.000 km de recorrido cada uno, en aproximadamente 15 provincias (a excepción de la única fotografía que tomó Martínez Sánchez en Madrid del Puente de Arganda), en las que cada cual fotografió hasta 60¹⁹⁴ obras públicas. También gracias a la numeración de las placas podemos determinar qué fotografías incluyó Laurent en los álbumes que ya tenía tomadas con anterioridad y archivadas en su fondo fotográfico de modo que no forman parte de las tomas realizadas en este preciso viaje, pero sí terminaron dentro del conjunto de los álbumes y por lo tanto, son parte del encargo.

Excepto estas fotografías que Laurent ya tenía realizadas, más alguna de Martínez Sánchez, como quizá la del puerto de Valencia, ambos trabajaron con cámaras del mismo formato, de gran tamaño, pues las placas de vidrio emulsionadas al colodión que impresionaron miden invariablemente 270 x 360 mm¹⁹⁵. Las lentes de sus cámaras eran de excelente calidad y de las más caras y avanzadas de la época, ya que, a excepción de un ligero astigmatismo¹⁹⁶ en los bordes de los clichés, no se aprecian prácticamente aberraciones ópticas. Debían ser, por lo tanto, objetivos aplanáticos, del tipo Stenheil o Dallmeyer¹⁹⁷, precisamente comercializadas a partir de ese año 1866, y quizá adquiridas

¹⁹⁴ Es difícil determinar un número exacto ya que algunas obras están constituidas por combinaciones de puentes, canalizaciones y trazados, por ejemplo, que impiden contarlas sin caer en inexactitudes.

¹⁹⁵ Prácticamente el mismo tamaño de los positivos.

¹⁹⁶ Imperfección óptica que consiste en una visión confusa a partir de un punto luminoso y que determina una mancha lineal, elíptica o simplemente irregular. En Fotografía el astigmatismo puede aparecer, sobre mayor o menor superficie, en los bordes de la imagen debido a la calidad y al tipo de curvatura de la lente.

¹⁹⁷ Sánchez Torres, Daniel: *Cámaras sin fronteras*. 20 de mayo de 2019. Accedido 30 mayo 2019. <http://www.camarassinfronteras.com/lentes/lentes.html>. Citamos su descripción de los objetivos de este tipo:

El primero de esta serie fue calculado por A. Steinheil en Alemania en 1866. Paralelamente fue introducido en los EEUU por Dallmeyer como "Rapid Rectilinear" (o "RR"). Steinheil le acusó de plagio, pero parece darse por válido hoy en día que ambos llegaron por separado a la misma construcción. Se trata de un sistema doble simétrico compuesto por dos meniscos acromáticos convergentes entre los cuales está dispuesto el diafragma. Por su construcción, su luminosidad está limitada a f/8, o sea, el diámetro de la lente sólo puede ser hasta un octavo de la longitud focal de la cámara, por lo que además la máxima velocidad de obturación quedaba limitada hasta los 1/100s. Fue todo un avance, pues se hallaban corregidos de las aberraciones cromática y esférica y de distorsión, aunque manteniendo el defecto del astigmatismo y de poca homogeneidad en la iluminación sobre todo a aberturas grandes. Sin embargo proporcionan una gran nitidez cuando se trabaja con ellos cerrando desde f/16. Eran los mejores objetivos hasta la llegada de los anastigmáticos. Una de las grandes ventajas de los sistemas simétricos como el RR, es que se pueden utilizar los conjuntos de lentes anterior/posterior combinados (o sea, los dos montados en el objetivo) o por separado, removiendo o bien el conjunto anterior o el posterior, con lo que obtenemos 3 posibilidades

durante su mencionado viaje a París en ese mismo año.

Además de la cámara y su trípode, debían llevar permanentemente consigo todas —o un gran número— las placas de vidrio¹⁹⁸ que fueran a utilizar más las que ya hubieran expuesto. Calculamos que serían entre un mínimo de 300 y un máximo de 500 cada uno, eso si pensamos que tanto del uno como del otro conocemos cerca de 100 tomas (contando individualmente las parciales de las panorámicas), y que a éstas queda por añadir el duplicado (ya son 200) de cada una (que no es otra cosa que una segunda fotografía tomada exactamente en el mismo lugar que la anterior, de las cuales conocemos también algunos ejemplos, para luego entregar un juego completo al compañero) más todas aquellas que, o no se pudieron realizar a causa del mal tiempo, o se tuvieron que desechar por no resultar *tan limpias como hubiera sido de desear*¹⁹⁹ (van las 300 mínimo, más las previsiones de rotura, etc.). Junto con las placas añadamos los ingredientes químicos para preparar el colodión húmedo *in situ*, el cual, como nos indica su nombre, debía ser preparado en el momento de su utilización, en un cuarto oscuro, así fuera éste de campaña.

Para desplazarse con una carga tan pesada como delicada hacía falta un carro, seguramente uno igual o parecido al que aparece en algunas fotografías de la época, como el del propio Laurent²⁰⁰, precisamente los utilizados por fotógrafos ambulantes. El propio carro hace las veces de cuarto oscuro o laboratorio que transporta y acompaña a los fotógrafos a pie de obra²⁰¹. Lo que no podemos saber es si alguno de nuestros fotógrafos se dotó de ayudante, lo cual no sería de extrañar, aunque más que de un colaborador que viajaran con ellos, quizá (¿también?) estemos hablando de asistentes locales.

de profundidad de campo. Usualmente lo más sencillo es desenroscar la lente delantera para obtener una mayor distancia focal, que se combina normalmente con la doble extensión (o incluso triple, caso de tenerla) del fuelle de una cámara.

¹⁹⁸ Al pasar por algunas ciudades como Barcelona, Valencia, Málaga, podían adquirir también el material que fueran necesitando.

¹⁹⁹ Ver más arriba.

²⁰⁰ Fernández Luccioni, Manuel: *Jean Laurent, un fotógrafo francés en la villa y corte*. 22 de abril de 2015. Accedido 9 diciembre 2017. <http://www.loslaberintosdelarte.com/single-post/2015/04/22/Jean-Laurent-un-fot%C3%B3grafo-franc%C3%A9s-en-la-Villa-y-Corte>

²⁰¹ Como el reproducido por el IPHE en la exposición “La España de Laurent. 1856-1886. Un paseo fotográfico por la historia”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, diciembre 2018 – marzo 2019.



Carromato laboratorio de Laurent. Fondo IPHE

Partiendo de un material idéntico, los dos fotógrafos debieron dejar muy claro el *modus operandi* ya que es imposible distinguir un autor de otro con la sola vista de las tomas, algo que es perfectamente posible cuando se comparan con las de Clifford o Reinoso. Al observar con detenimiento las fotografías y los clichés de este trabajo, los puntos de vista y los encuadres son un tanto variados pero no difieren de un autor a otro, mientras que sí pueden apreciarse diferencias con fotografías realizadas en algún momento anterior a este viaje, como indicamos más arriba. Lo mismo ocurre con la manera de abordar cada una de las construcciones, casi siempre solitarias en paisajes desnudos, y permitiéndolo el terreno, enteras antes que parciales, y en general con alguna indicación de escala, preferentemente vegetal y cuando es posible humana.

Si a alguien le pudiera sorprender una aplicación tan precisa de las pautas de trabajo, en la que ninguno de los dos fotógrafos se ha dejado llevar por, digámoslo así, su individualidad o *genio artístico*, conviene recordar que en el siglo XIX la Fotografía dista mucho de ser considerada un arte incluso por los mismos fotógrafos, que en el mejor de los casos, de lo único de lo que tienen conciencia es de que ofrecen un servicio

público con gran afán de profesionalismo, definido éste casi únicamente por la maestría técnica. Además no hay que olvidar que se trataba de una oportunidad profesional única en España, oportunidad que nadie podía perder con improvisaciones personales, y que si se había elegido la entonces tan moderna Fotografía, por encima de otras técnicas²⁰², fue porque la empresa estaba destinada a redundar en una de las características definitorias de la Fotografía que es la sobreabundancia de información: una exploración visual con el máximo detalle y fiel al fin último de este trabajo: describir al mundo, con la mayor precisión, el auge y esplendor uno de los aspectos más notables (si no el único) del reinado de Isabel II.

Según la breve reseña aparecida en la *Revista de Obras Públicas*²⁰³ el itinerario fotográfico se hizo *en invierno y con mal tiempo*. Si la Real Orden de Isabel II fue dictada en junio de 1866 y la Exposición Universal había de inaugurarse en abril de 1867, son apenas 10 meses para organizar el trabajo, desde decidir qué obras debían llevarse al Pabellón Español y en qué medios reproducirlas, hasta la total realización del conjunto con la suficiente antelación como para efectuar el envío a tiempo para la apertura de la Exposición.

Con arreglo a la reseña antes citada, si el viaje fotográfico no empezó hasta los meses de invierno, eso significa que la toma de decisiones previa a la ejecución del trabajo duró por lo menos cuatro meses, por lo que el trabajo fotográfico completo debió realizarse entre noviembre de 1866 y marzo de 1867. Si dejamos este último mes, como mínimo, para el positivado y la confección de los álbumes, los itinerarios fotográficos simultáneos de Laurent y Martínez Sánchez pudieron extenderse entre los meses de noviembre y febrero, o sea, cuatro meses como mucho para que cada uno recorriera la mitad peninsular que le correspondía. Y no debe parecernos tanto tiempo teniendo en cuenta que las condiciones climatológicas son particularmente adversas en esa época, que los transportes - aunque la red de carreteras hubiera mejorado tanto como hemos visto- eran muy lentos y que los puntos forzosos de parada en el itinerario eran al menos

²⁰² Aunque no fuera la única forma ni técnica en el pabellón español de la Exposición Universal de 1867.

²⁰³ *Revista de Obras Públicas*, 15 junio 1867, anteriormente citada.

60²⁰⁴, casi todos ellos fuera de las ciudades y poblaciones, en algún punto del paisaje entre ellas. Si el acceso a estos parajes no resultaba fácil, más complicado aún resultaría encontrar el sitio idóneo para colocar la cámara, puesto que la mayoría de las fotografías están tomadas desde una gran distancia: en todas se aprecia el entorno, en casi ninguna la obra ocupa la totalidad de la imagen, aunque algunas obras públicas ofrecen vistas complementarias desde distintos ángulos y distancias. Probablemente ambos fotógrafos se instalarían en una ciudad del itinerario desde la que viajarían a aquellos lugares en las proximidades que hubiera que fotografiar, pudiendo, de esta manera, aligerar el peso en las distancias más cortas, como por ejemplo, que Martínez Sánchez se detuviera en Valencia para desde allí desplazarse a Teruel, volver a Valencia y proseguir viaje por la costa mediterránea hacia Andalucía.



Carretera de Las Cabrillas, Martínez Sánchez, 1867.

²⁰⁴ De todos ellos, 51 son conocidos por las fotografías. Además hay que contar aquellos en los que o bien no se pudo fotografiar o las fotografías no salieron *limpias*, según se lee en la reseña ya citada de la *Revista de Obras Públicas*.

4. Uso y destino de las fotografías

A excepción de fotografías sueltas que conservan algunos archivos²⁰⁵, las imágenes de Obras Públicas se concibieron desde un principio como un fondo documental, una suerte de inventario antológico, que debía ilustrar a quienes lo vieran, primero con fines propagandísticos y con intenciones educativas en segundo lugar, de manera que su presentación en álbumes es parte del proyecto original.

Con el transcurrir el tiempo, por ser la información que ofrecen las imágenes excepcionalmente significativa para los ingenieros y puesto que el fin propagandístico seguía siendo relevante y de actualidad, se presentaron en otras exposiciones universales posteriores a 1867, como veremos más adelante. Los criterios de presentación fueron prácticamente los mismos: las mismas secciones en iguales álbumes.

En líneas generales se pueden agrupar y clasificar en los siguientes grupos:

A. Álbum tipo A o versión completa

Son los confeccionados expresamente para la Exposición Universal de 1867 según el encargo original²⁰⁶. Se trata de dos versiones de seis tomos lujosamente encuadernados en piel con letras doradas, sin subdivisiones o capítulos en el interior. Los cartones sobre los que están pegadas las fotografías son gruesos y sin guillotinar. Sobre ellos, manuscritos, constan los “títulos” (la obra pública de la que se trata y su localización), las anotaciones técnicas de las construcciones, y abajo, en menor tamaño, los nombres impresos de los fotógrafos con sus direcciones profesionales. Una copia de estos álbumes es la depositada en la *École Paris Tech* y otra en el Archivo del Palacio Real de Madrid.

El total de fotografías es de 199, de las cuales 75 son de Martínez Sánchez, 89 de Laurent, 30 de Clifford y 5 de Reinoso. Sabemos que parte de la diferencia entre Laurent y Martínez Sánchez se debe a que el primero ya poseía algunas tomas que formaban parte del encargo, de manera que el primero las aprovechó sacándolas de su

²⁰⁵ Y también la Biblioteca Nacional en la Colección Castellano.

²⁰⁶ Ver *Revista de Obras Públicas* del 1 de agosto de 1867.

ya bien nutrido archivo, reduciendo así las que se debían conseguir en esos meses de invierno.

Los álbumes que se confeccionaron explícitamente para la participación española en la Exposición Universal de 1867 son un conjunto muy coherente, presentado por el gobierno de España para mostrar una imagen global y completa de todas las construcciones de obras públicas del país. También fueron diversos los medios por los que lo mostraron: junto a los álbumes presentaron planos, mapas, maquetas y memorias, dispuesto todo en mesas y paredes del Pabellón. A este propósito el Director de Obras Públicas, el ingeniero Eduardo Saavedra, nos ayuda a comprender este gran esfuerzo realizado por sus colaboradores y el no menos importante y comprensible orgullo por los resultados:

No es necesario insistir sobre el retraso de la industria española cuando se la compara a la de los principales países europeos (...). No ocurre lo mismo así, por suerte, a todos los niveles, y el de las Obras Públicas es un buen ejemplo (...). Podemos asegurar que en lo que respecta al conjunto, sólo la colección francesa es superior, y en cuanto a los detalles la de los faros de Inglaterra es quizá mejor. La ventaja de la selección española reside en su colección de dibujos y de fotografías ya que ninguna la sobrepasa en orden, riqueza, perfección en la realización y facilidad para visitarla. Los volúmenes de la selección francesa son numerosos pero han sido constituidos sin plan ni método; no hay más que monografías particulares, y en el mismo tomo se han tratado materias completamente heterogéneas (...).

Aparentemente de acuerdo con Saavedra, el jurado de la Exposición decidió otorgar un *Grand Prix*²⁰⁷ a la sección española. Por desgracia la recompensa no pudo ser efectiva ya que a continuación esta sección fue declarada *fuera de concurso*, al igual que las selecciones de Francia e Italia, porque se consideró que las participaciones para el mismo debían ser de gestión privada, mientras que estas tres dependían directamente de un organismo estatal. Probablemente por ese “casi premio” o mención hayan quedado custodiados en la mencionada escuela francesa los seis tomos de fotografías²⁰⁸, un regalo que el gobierno español haría en nombre de la escuela equivalente española, como prueba de gratitud y agradecimiento. Tampoco es de extrañar que Isabel II tuviera

²⁰⁷ Ver *Revista de Obras Públicas*, 1 agosto 1867: citan este premio y los comentarios de Eduardo Saavedra citados arriba.

²⁰⁸ Según consta en el registro de su archivo los álbumes entraron el mes de septiembre de 1867.

igualmente los tomos en su poder y que más adelante pasaran a formar parte del Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional). Lo que resulta difícil de discernir es qué ocurrió con su iniciativa²⁰⁹ de destinar todos los modelos y planos ejecutados al Museo de la Escuela una vez terminada la Exposición, es decir, si existen otros ejemplares de estos mismos álbumes en algún lugar desconocido ya que en la actual escuela de ingeniería no se encuentran.

B. Álbum tipo B o versión literal

El modelo más similar a los álbumes de Palacio y de la *École Paris Tech* o de la Exposición Universal de 1867, es el que se encuentra representado²¹⁰ por el que actualmente custodia la Universidad de Navarra, junto al Legado Ortíz Echagüe, y que con anterioridad perteneció a un coleccionista privado de Madrid²¹¹. Las únicas diferencias estriban en una menor cantidad de fotografías y en la propia confección de los álbumes, ya que en lugar de estar separados en seis tomos tipológicos, en este caso se trata sólo de dos, aunque, naturalmente, mucho más nutridos que cada uno de los seis anteriores por separado.

Este tipo presenta un total de 138 fotografías, es decir, 61 menos que los de tipo “A”. Un 35% menos parece una cantidad considerable, pero el análisis de las fotografías indica que se trata de una reducción poco significativa puesto que desaparecen sólo aquellas tomas -redundantes- que presentaban la misma obra pública desde diversos ángulos. Por tanto, se elige una sola toma por obra pública, pero éstas son exactamente las mismas que en los álbumes de tipo “A”. La inspección y el análisis ocular comparativo permiten afirmar que estos positivos se realizaron al mismo tiempo que los de los álbumes del apartado anterior, de manera que no sólo son contemporáneos, sino

²⁰⁹ Punto. n° 7 de la Real Orden dictada en junio de 1866 para la creación de una comisión de Caminos, Canales y Puertos con el fin de organizar la participación española en la próxima Exposición Universal de París.

²¹⁰ Al igual que ocurre con los seis tomos de 1867, podrían existir o haber existido otras copias porque lo más razonable es pensar que se realizara una tirada más amplia, destinada a un público específico.

²¹¹ Víctor Méndez Pascual, en cuyo poder estaban cuando se inició esta investigación, en la actualidad en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

que estaban previstos en el proyecto original como parte del encargo a los dos fotógrafos que nos ocupan. No sabemos cuál era el uso al que se destinaron estos álbumes, quizá fuera un regalo para los ingenieros o quizá tuvieran la vocación pedagógica que se mencionaba en la Real Orden de 1866 de Isabel II.

Lo que sí hemos comprobado es que en el índice del catálogo publicado con motivo de la Exposición Universal de París de 1878 constan no dos sino tres tomos de fotografías idénticas a las presentadas en esta versión ligeramente reducida. Se trata exactamente de 169 (fotografías del Canal aparte) cuyos títulos de secciones también corresponden con absoluta precisión a las de los álbumes presentados en la Exposición de 1867. Ni los positivos ni la confección de los álbumes parece nueva, por lo que parecería que se utilizaron sencillamente álbumes de tipo “B” realizados en 1867 con un ligero aumento, que los sitúa entre éste y el “A”, en el nuevo pabellón español de la Exposición Universal de 1878. Desafortunadamente no conocemos a día de hoy ningún ejemplar de esta versión intermedia, aunque en esta nueva ocasión también fueron destacados con un *Grand Prix*, premio que esta vez los españoles se llevaron a casa sin mayores contratiempos.

Con menos evidencia y según una referencia del catálogo sobre la participación española en la Exposición Universal de Viena de 1873, que aparece en la *Revista de Obras Públicas* en 1874, sabemos que también se llevaron fotografías de Obras Públicas aunque por desgracia no se indica cuáles sino la cantidad de cada tipología, lo cual sólo es suficiente para determinar que se trató de una reutilización de estos mismos álbumes o, en su defecto, de las mismas fotografías.

C. Tipo C o versión reducida

Se trata de un único álbum muy reducido en comparación con cualquiera de los dos anteriores, con tan solo 70 fotografías en total (aproximadamente un 65% menos que el A), aunque igualmente dividido en secciones o capítulos, según los tipos de obra, y encuadernado con calidad pero sin lujos. No aparecen las fotografías del Canal de Isabel II (quizá por ser un tomo separado entonces, aunque en la actualidad no se custodia junto al que nos ocupa). Puede que fuera un presente para los ingenieros locales, o quizá también para su uso en el ámbito profesional, de ahí que a este tipo pertenezca el álbum de la Biblioteca Nacional, donado a esta institución por el ingeniero Lucio del Valle. Es posible igualmente que tuvieran los fines pedagógicos de los que hablamos en el apartado anterior.

No obstante, parece claro que los tres tipos –A, B y C- se realizaron en un tiempo cercano, no sólo porque la clasificación tipológica se mantiene sino porque la calidad de los positivos es muy similar. Aquellas fotografías que aparecen con algún tono violáceo -algo particularmente original- lo presentan con la misma intensidad y calidad en todos los álbumes, ya sean de tipo A, B o C. Y si la confección de los álbumes no fuera contemporánea, al menos sí parece que podría serlo el positivado de las placas, pues presentan demasiadas similitudes de manipulación en laboratorio. Para terminar de abundar en este asunto de la contemporaneidad de los positivos, recordemos que en todos estos álbumes la atribución de las fotografías al pie de las mismas es idéntica, ya sea a Laurent, Martínez Sánchez, Clifford o Reinoso. Sabemos que en años posteriores Laurent comercializó todas las fotografías de Obras Públicas tanto suyas como de Martínez Sánchez en su propio catálogo y a su nombre, sin mención alguna de su colega, como se verá más adelante, por lo que no nos queda sino afirmar que los positivos y su presentación fueron realizados en un mismo momento y para estos tres tipos de álbumes.

D. Tipo D o pruebas de autor

La inmensa mayoría de las fotografías de los álbumes de tipo A, B o C presentan características similares, desde las dimensiones hasta el color violáceo en el caso de las pruebas bien conservadas y la atribución a sus verdaderos autores. Por este motivo hemos deducido que las fotografías se positivaron, si no por las mismas manos, sí en un lapso de tiempo muy corto y cercano. En el tipo “D” hemos querido incluir todas aquellas pruebas que de una u otra manera difieren de los tipos anteriores, tanto por haber sido utilizadas para otros fines como por presentar variaciones de tamaño considerables o tonos en la emulsión del positivo diferentes.

Como ejemplo presentamos el álbum *Vistas de España*, de confección posterior, en la Colección Castellano (Álbum 17/13), conservado en la Biblioteca Nacional de España, aunque podrán incluirse todos aquellos álbumes o pruebas positivas sueltas que no encajen en los tres tipos anteriores, pero que estén realizadas con los mismos medios y particularidades técnicas. Como sabemos, Martínez Sánchez pertenecía al círculo de este pintor, muy interesado, como era corriente en la época, por la Fotografía. Aquí aparecen tomas de obras públicas que realizaron Laurent y Martínez Sánchez durante su viaje fotográfico, pero al contrario que en los anteriores, ninguna está atribuida.



Puente del Guadalfeo, Martínez Sánchez, 1867

Rodeadas por fotografías de muchos otros autores, y a modo de catálogo de imágenes del tipo de los que los pintores confeccionaban en el siglo XIX, sobre todo en Francia, este álbum de la Colección Castellano está mucho más imbuido de la visión romántica del momento, ya que se han desechado aquellas vistas que pudieran ofrecer algún rasgo de modernidad. A pesar de ello, puede darnos una idea de un uso diferente a la información y aprendizaje para los ingenieros y a la propaganda que hasta ahora hemos visto, y que aquí sería el de conformar una suerte de inventario de fondos para incluir en pinturas. De ahí que se desecharan las de apariencia más moderna y se mantuvieran aquellas en las que el paisaje tiene una mayor presencia. Estos álbumes nos recuerdan las palabras de Gautier en *Le salón de 1865*²¹², sobre cómo la fotografía permitía a pintores como Gérôme reproducir escenas orientalistas conforme a la realidad bajo la forma de “etnografía pintoresca”. Se trata de selecciones de fotografías que inspiran a los pintores a componer sus obras basándose en una visión “pintoresca”, similar a los desnudos a las sales de plata de Delacroix o las imágenes que tanto gustaban a Monet de Nadar.

²¹² Martin, Meredith: “History Repeats Itself in Jean-Léon Gérôme’s Reception of the Siamese Ambassadors” en *The Art Bulletin* n° 99 (Nueva York, 2017), 124.

E. Tabla comparativa de los álbumes de época

Tipo/Versión álbumes	A/ Completa	B/ Literal	C/ Reducida
Fecha de realización	1867	1867	1867
Lugares de conservación	École Paris Tech/Palacio Real	Universidad de Navarra	Biblioteca Nacional España (LV)
Tomos	6	3	1
Secciones	6 tomo=sección	6	5
Fotografías	199	138	70
1. Faros	20	19	9
2. Puentes de Hierro	46	28	17
3. Puentes de Fábrica	33	27	20
4. Vistas Varias	40	18	14
5. Obras Antiguas	30	21	10
6. Canal de Isabel II (Clifford)	30	25	0

5. La propiedad de los negativos y el Archivo Jean Laurent

Gran cantidad de las placas de vidrio realizadas por Martínez Sánchez han aparecido en el Archivo Ruiz-Vernacci, que fue previamente de Jean Laurent. El ingreso de estos negativos en el archivo de su colega francés fue inicialmente²¹³ colocado en el armario E, con un total de 100 placas, numeradas del 156 al 255, autoría corroborada con los positivos publicados y hoy conocidos. No se ha encontrado ningún comprobante de compra, cambio o donación, por lo que ignoramos cómo llegaron las placas a las manos del fotógrafo francés. A pesar de ello sabemos que Laurent las utilizó con fines comerciales²¹⁴ omitiendo el nombre de su verdadero autor, sin que podamos por eso hablar en ningún momento de apropiación indebida, sino sencillamente una consecuencia lógica de las relaciones de los fotógrafos con su obra durante la época que nos ocupa.

Si Laurent se apropió de los clichés fue seguramente de mutuo acuerdo con Martínez Sánchez, o, en su defecto, de sus herederos, lo que no sería impedimento para que también éstos, o el propio Martínez Sánchez, comerciaran con ellas al tiempo que Laurent. Además, y en términos legales, cuando las placas cambiaban de propietario, los lazos que las unían con su autor quedaban anulados, al contrario de lo que ocurría y ocurre en pintura, escultura o en cualquiera de las artes llamadas "mayores": un Rembrandt mantiene su autoría aunque cambie cien veces de propietario.

El problema de la Fotografía -si es que realmente lo es- se plantea por la posibilidad de multiplicar las imágenes y perder así la noción de original o de obra única y, de la misma manera, reside en el hecho de que varias manos pueden intervenir en el proceso de obtención de una fotografía sin que por ello el resultado se vea impropriamente alterado. Aunque esto último, por sí mismo y aislado, como también ocurre en las "bellas" artes, no sería síntoma de pérdida de autoría.

²¹³ Teixidor, Carlos: "Negativos de Martínez Sánchez en el archivo de Laurent" en *Actas de las II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939: Un siglo de fotografía*, (Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2018), 105-117.

²¹⁴ Al igual que hizo con otros negativos que tampoco eran de su mano, como los de Ainaud, que fue uno de sus colaboradores. Ver Martí, Jep: "Jules Ainaud (Lunel, França, 1837-Barcelona, 1900). Molt més que un fotògraf al servei de J. Laurent" (En *L'album del Jep*, marzo 2013). Accedido 7 marzo 2019. <https://lalbumdeljep.wordpress.com/2013/03/25/jules-ainaud-lunel-franca-1837-barcelona-1900-molt-mes-que-un-fotograf-al-servei-de-j-laurent/>

La filiación del fotógrafo con su obra era débil en aquella época, y aún en el caso de que alguno la sintiera de manera más acusada, la legislación vigente no lo cubría. Hay que esperar a 1880 para que se promulgue la ley de la Propiedad Intelectual de las Obras Científicas, Literarias o Artísticas, y aun entonces, esta ordenación no protegía la obra fotográfica, que quedaba asimilada a las reproducciones de imprenta. Sin lugar a dudas hay que buscar en esa asimilación el origen de las etiquetas que pegaba Laurent sobre los negativos de Martínez Sánchez, entre otros, en las que indicaba su nombre con o sin mención de una colaboración, "y Cie.", seguido de "Es propiedad. Déposé". Y también ahí reside la clave de la asociación previa entre los dos fotógrafos como iguales, y no como jefe y colaborador subordinado.

Que Laurent comprara los clichés que realizó Martínez Sánchez y así pasaran a ser suyos es una posibilidad. La otra alternativa, más probable, viene dada por la numeración de las placas, la cual nos indica que, si no todas, la gran mayoría de ellas se tomaron en doble, e incluso a veces triple, ejemplar. Pudo ser por evitar el riesgo de perder alguna por rotura, o que además de por este motivo, ambos fotógrafos partieran con la idea de aprovechar la duplicidad de las placas en beneficio de ambos. Es decir que desde un primer momento pensaran ya en repartir los clichés para tener cada uno, en lugar de sólo los suyos, también los que hubiera realizado el compañero, y así tener un juego completo de todas las obras públicas. De este modo podrían comercializarlos desde sus respectivos estudios. Lo que ocurrió fue que, por un lado Martínez Sánchez no pudo hacerlo porque desapareció de su domicilio tan pronto como 1870, y por el otro no sabemos tampoco adónde fueron a parar los fondos de su estudio, que se mantuvo por algún tiempo después de que él lo abandonara, a cargo de su segunda mujer y el sobrino del fotógrafo.

A día de hoy, buena parte de los negativos de este trabajo fotográfico están catalogados y archivados en el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), donde además de la numeración moderna, se mantiene la original y propia del archivo de Laurent²¹⁵, así como las etiquetas de su explotación y las fichas del archivo original referentes al armario E. En este archivo hemos obtenido valiosísima información para completar la investigación, susceptible de ser reutilizada en otros estudios relacionados con materias

²¹⁵ Y que aquí reseñamos en el anexo de las fotografías correspondientes.

afines al presente.

De este modo, se revisaron las placas negativas una a una en su día y se descubrió el número de orden en la parte de la emulsión²¹⁶, lo que permitió restablecer el itinerario del viaje. En la actualidad, gracias también a la publicación del artículo sobre los negativos de Martínez Sánchez²¹⁷ y a la revisión de las fichas del antiguo archivo de Laurent, conocemos con precisión datos importantes de los negativos de Martínez Sánchez con relación a este trabajo. Quizá lo más significativo, además de la cuestión de la autoría y el reparto, es que permite identificar también otras imágenes que formaron parte de la aportación de nuestro fotógrafo al archivo Laurent, como son las placas que realizó fuera del encargo de las obras públicas pero durante este mismo viaje, de monumentos relevantes de algunas de las ciudades por las que pasó, entre ellas, las momias de los “amantes” de Teruel y las vistas de las catedrales de Pamplona y Zaragoza.

²¹⁶ Se observan otros números también, como los que hacen referencia al armario E.

²¹⁷ Teixidor Cadenas, C.: “Negativos de Martínez Sánchez en el archivo de Laurent” (En *Actas II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2018) 105-18.

6. Las fotografías de obras públicas realizadas por Martínez Sánchez

Finalmente llegamos a una segmentación de la obra que es la que nos permite estudiar aquella parte específicamente realizada por Martínez Sánchez. Su estudio se ha realizado, primero, toma por toma, examinando las características de cada una de ellas: encuadre, punto de vista, formato, personajes que acompañan al sujeto, las características del positivado y de las placas negativas. Se han observado todos los detalles de los positivos y de sus correspondientes clichés, incluidos su estado de conservación y las marcas específicas de escala y numeración.

Esta última es la base, como ya indicamos, para establecer un orden correlativo que descubre el posible itinerario de Martínez Sánchez por la mitad Este de la península Ibérica. De esta manera las fotografías aparecen ordenadas por regiones. En ocasiones esta numeración no aparece -o bien porque el positivo ha sido levemente guillotinado y no conocemos el negativo, o bien por otro motivo como que no se vea o que no existiera al ser tomada la fotografía en otro momento ajeno a este viaje-, pero dada la cercanía de cada obra pública fotografiada con otras, se ha podido restablecer ese itinerario mencionado con una precisión si no total, sí muy aproximada.

Por otro lado, la numeración de las placas nos indica que en ocasiones se realizaron hasta cuatro tomas diferentes²¹⁸ de la misma construcción, tomas la mayoría de las veces idénticas o casi, aunque en ocasiones son complementarias, ya sea para obtener vistas panorámicas de dos, tres y hasta cuatro placas, o con el fin de completar la visión de la construcción desde distintos puntos de vista. Cuando se trata de vistas (casi) idénticas, quizá podamos considerarlo como un indicio de que parte del acuerdo entre Martínez Sánchez y Laurent fuera hacer placas repetidas en todos los lugares para que, después, cada uno -o sólo Laurent- pudieran tener un juego completo del conjunto de las fotografías, tal y como hemos señalado más arriba.

A pesar de formar un conjunto homogéneo, las 88 fotografías estudiadas (realizadas en 97 clichés) han sido desigualmente reproducidas, ya para empezar, en los álbumes confeccionados en la época. Para una mayor precisión en el estudio, de esas 88 fotografías se han llegado a cotejar hasta cuatro positivos diferentes, cada uno

²¹⁸ Indicadas por las letras "b" o "t".

perteneciente a alguno de los álbumes de época seleccionados, por tanto basado exclusivamente en alguna de las diferentes versiones de los álbumes confeccionados con motivo de la Exposición Universal de París, y en las copias existentes en el Álbum 17/13 de la Biblioteca Nacional de España, éstas también realizadas muy probablemente por el mismo Martínez Sánchez.

A. Listado de obras públicas fotografiadas por Martínez Sánchez

Nº 1: Puente de Arganda

Nº 2: Paso de las entrepeñas del Tajo (2)²¹⁹

Nº 3: Paso de las entrepeñas del Tajo (2t)

Nº 4: Estación de Tudela

Nº 5: Estación de Pamplona (exterior)

Nº 6: Estación de Pamplona (vías)

Nº 7: Estación de Pamplona (andenes)

Nº 8: Estación de Alsásua

Nº 9: Puente de Osquia (tramo curbo [sic])

Nº 10: Puente de Osquia (tramo oblicuo)

Nº 11: Puente de Tómalos (7b)

Nº 12: Puente de Nágera [sic] (8b)

Nº 13: Puente de Nágera [sic] (8t)

Nº 14: Obras de canalización de la ría del Nervión en Centeja (9b)

Nº 15: Puente de Isabel II (10)

Nº 16: Puente Colgante (11)

²¹⁹ Entre paréntesis el número que aparece en el negativo o el positivo o ambos.

Nº 17: Obras de canalización de la ría del Nervión en Achuri (12)

Nº 18: Puente de Zuera

Nº 19: Puente de Zuera

Nº 20: Puente de Alcanadre (o Puente de Sariñena)

Nº 21: Puente de las Cellas (17)

Nº 22: Puente de las Cellas (17b)

Nº 23: Puente de Grado (18)

Nº 24: Puente de Grado (18b)

Nº 25: Puente del Llobregat (19b)

Nº 26: Puente del Diablo (20b)

Nº 27: Puente de las Rochelas (o Háchelas) (21b)

Nº 28: Puente de la Riba (22b)

Nº 29: Puente de Lérida

Nº 30: Puente de Lérida (frontal) (23t)

Nº 31: Viaducto de Buxadell (24, 24b y 24t)

Nº 32: Puente de Navarclés (25)

Nº 33: Puente sobre el río Oñar (u Onyar) (26b)

Nº 34: Puente de Isabel II (27)

Nº [35]: Puente de Isabel II (27b)

Nº 36: Puente de Molins del Rey

Nº 37: Estación de Barcelona (interior)

Nº 38: Estación de Barcelona (exterior)

Nº 39: Faro de la Isla de Buda

Nº 40: Puente de Sert (34)

Nº 41: Puente de Sert (34b)

Nº 42: Puente de San Juan de las Abadesas (35)

Nº 43: Puente del Ebro

Nº 44: Faro de la Punta del Llobregat (37)

Nº 45: Faro de la Punta del Llobregat (37b)

Nº 46: Acueducto de Tarragona (o de las Ferraras) (40)

Nº 47: Arco de Bará (o de Berá) (41)

Nº 48: Arco de Bará (o de Berá) (41b)

Nº 49: Canteras del Puerto de Tarragona (42)

Nº 50: Canteras del Puerto de Tarragona

Nº 51: Faro de la Punta de la Baña (43)

Nº 52: Faro de la Punta de la Baña (43b)

Nº 53: Faro de la Punta del Fangar (o Fangal) (45)

Nº 54: Faro de la Punta del Fangar (o Fangal) (45b)

Nº 55: Canteras del Puerto de 'El Grao' (Canteras del Puig)

Nº 56: Puerto de 'El Grao'

Nº 57: Carreteras de las Cabrillas – Paso del Río Cabriel (53)

Nº 58: Carreteras de las Cabrillas – Paso del Río Cabriel (54)

Nº 59: Carreteras de las Cabrillas – Paso del Río Cabriel (55)

Nº 60: Carreteras de las Cabrillas – Paso del Río Cabriel (57b)

Nº 61: Puente del Cabriel (58)

Nº 62: Puente del Cabriel (58b)

Nº 63: Acueducto de Teruel (59b)

Nº 64: Puente de Onda (65)

Nº 65: Puente de la Bota (66b)

Nº 66: Paso del Cerro del Cuervo (67)

Nº 67: Faro de Oropesa (68)

Nº 68: Faro de Oropesa (68b)

Nº 69: Viaducto de Valletorta (69b)

Nº 70: Presa del pantano de Lorca (90)

Nº 71: Puente de Archena (91)

Nº 72: Estrecho y túnel de los Almadenes (92)

Nº 73: Estrecho y túnel de los Almadenes

Nº 74: Puente de Benisayó (93b)

Nº 75: Faro de la Isla de Tabarca (94)

Nº 76: Puente del Arroyo del Moro

Nº 77: Viaducto del Huéchar

Nº 78: Puente de Tablate (98)

Nº 79: Puente del Guadalfeo (99b)

Nº 80: Puente de Ízbor (100)

Nº 81: Faro de Torrox (101)

Nº 82: Faro de Calamoral (en la Punta de Calaburras) (102)

Nº 83: Faro del Puerto de Málaga

Nº 84: Puerto de Málaga

Nº 85: Puente del Guadalhorce (lado izquierdo)

Nº 86: Puente del Guadalhorce (lado derecho)

Nº 87: Puente del Genil

Nº 88: Túnel de Espeluy

Como indicamos más arriba, hemos ordenado estas imágenes según el número de orden que en ellas aparece —en el positivo y/o en el negativo. Cuando este número no consta se las ha colocado en la lista según proximidad geográfica a las que sí lo tienen. Resulta interesante que de esta relación surja un itinerario geográfico cabal, eficaz y con la máxima lógica en lo que a recorrido y traslados se refiere. Es cierto que no podemos asegurar que sea una numeración realizada según se iban tomando las imágenes, sobre la emulsión del negativo²²⁰; pero también es cierto que resulta coherente pensar que el realizarlo así facilitara la identificación a la hora de obtener los positivos con la mera ayuda de una lista manuscrita que recogiera el número junto a la identificación de la obra pública. No es arriesgado pensar que así se hiciera, puesto que por un lado parece lo más cómodo, y por el otro, más tarde, Martínez Sánchez no tuvo mucho margen para hacerlo, ya que estuvo ausente de su estudio y domicilio madrileño desde esa misma primavera de 1867 hasta casi su muerte varios años después en Valencia.

Otras posibilidades para explicar la numeración nos llevan a imaginar que, a la vuelta a Madrid, y con vistas al positivado, se cotejaran las placas obtenidas con algún ingeniero, porque resulta obvio que la memoria de los fotógrafos no es suficiente ni fiable para tamaña empresa. O quizá, simplemente partiendo de una lista previa, fue asignando la numeración en los negativos al realizar los positivos, aunque estas opciones hubieran presentado una complicación irresoluble por los fotógrafos solos, y más aún teniendo en

²²⁰ Por otro lado, los números aparece invertidos en los negativos conocidos, por lo que es obvio que grabar la numeración sobre la emulsión fresca es menos arriesgado que si ya está seca, porque podría saltar o cuartearse de manera fragmentaria y estropear el positivado u obligar a guillotinarlo.

cuenta el escaso tiempo con el que contaron.

Como quiera que fuera, según esta numeración, Martínez Sánchez partiría de Madrid, en dirección Norte. Atravesaría Guadalajara y La Rioja para llegar hasta Navarra, y de ahí a Bilbao. Volvería después, más o menos, sobre sus pasos para encaminarse a Cataluña por Huesca. Después de fotografiar en las provincias catalanas mediterráneas seguiría la costa hacia el Sur, hasta su Valencia natal -desde donde iría a Teruel- pasaría por Castellón y después por Alicante y Murcia. Su itinerario finalizaría en Andalucía, región en la que tomó clichés en cuatro de sus provincias: Almería, Granada, Málaga y Jaén, dejando las demás –incluida parte de Jaén- para su socio. De ahí retornaría a Madrid dispuesto a comenzar el positivado de todas las placas.

B. La creación de un lenguaje formal

Martínez Sánchez compensa el posible tedio de los retratos de estudio con el reto de realizar otros tipos de encargos o empresas, en la calle o al aire libre, sea el documental de las obras públicas o el fotorreportaje periodístico *avant la lettre* de Valencia. Cómo pasar de aquellos a éstos debió suponer una gran oportunidad y, efectivamente, resulta un salto cualitativo en su obra. Las fotografías de obras públicas en particular suponen el desarrollo paulatino de un lenguaje formal propio y original, a la vez que inseparable del de su colega Laurent. Seguramente esta indisolubilidad entre ambos se debe a esa estricta aplicación de pautas de trabajo que ya mencionamos, al uso de idéntico material y, por qué no, a una gran afinidad profesional entre los dos fotógrafos. Pero lejos de suponer un freno a la creatividad, la libre asociación de ambos les lleva a desarrollar un trabajo en el que la colaboración es el primer ingrediente, y el último -como parte del resultado- la eliminación de la *mano del artista* en pro de la expresión pura, sin individualismos, algo, por demás, definitorio de la Fotografía.

Siguiendo ese primer fin informativo y sabiendo que las fotografías vienen, de alguna forma, a reemplazar a dibujos –croquis, plantas y alzados- en los que no había sitio para la creatividad “al uso de los artistas”, la frontalidad inicial de las vistas no constituye sino una continuidad en una tradición ya instalada. Si se le pedía a un fotógrafo que sustituyese a los dibujos, se esperaba admirar la extremada finura de los detalles. Nada

más natural entonces que colocarse enfrente del sujeto para obtener una imagen sencilla pero en la que de un golpe de vista pudieran apreciarse tanto el tipo de construcción como las proporciones, los materiales, la función... de manera clara y perfectamente comprensible desde la primera mirada.

A su vez esa frontalidad confiere a las fotografías una sencillez que no podríamos sentir ante un dibujo tan colmado de detalles. Ya no son los trazos, sino las superficies las que provocan el juego, complementándose y equilibrándose. Esas superficies las encontramos, primero en el cielo, opuesto a la tierra en proporciones similares. A continuación son las construcciones las que se enfrentan a sus terrenos rocosos, marítimos, fluviales, eternamente llanos... equilibrados al tiempo que en permanente lucha de direcciones. De esa ausencia de movimiento, donde todo es quietud incluso en el agua, se desprenden atemporalidad y monumentalidad, sólo contrastables con la contemporaneidad de la mayoría de las obras, que no son sino inserciones humanas que violentan el paisaje al tiempo que se doblegan ante él transformándolo.

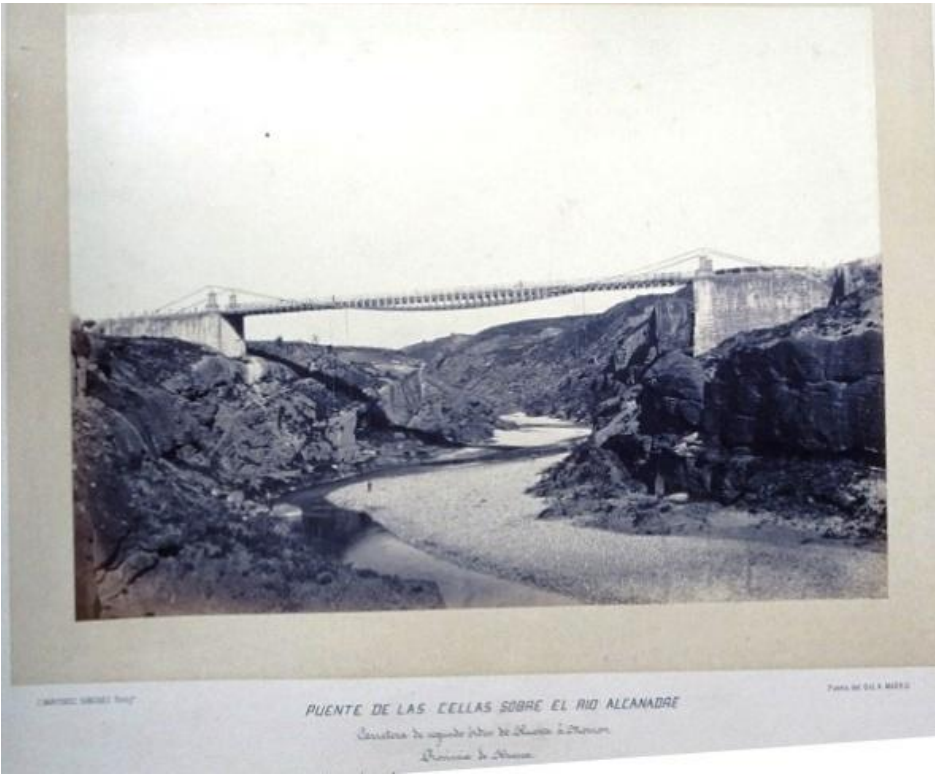
Con todo, resulta obvio que, ante todo, este viaje fotográfico supuso un trabajo sencillamente bien hecho. Sin mayor pretensión que esa misma, el alcance visual y expresivo de las fotografías va, sin embargo, mucho más allá de su primer objetivo, ya que cada una de ellas puede observarse con independencia de las demás, permitiendo, por otro lado, un intercambio profundo con el espectador. La delicadeza con que ambos fotógrafos definieron y realizaron esta magna tarea por parte de ambos fotógrafos nos habla de unas posibilidades expresivas que difícilmente podemos apreciar en otros trabajos, los retratos por ejemplo, por lo que el itinerario por las obras públicas de España debió suponer para ambos un viaje paralelo interior, iniciático a pesar de su ya larga experiencia profesional, en el que consiguieron enfrentarse, desnudar y revelarnos la realidad de la lucha del hombre español del siglo XIX con su entorno.

En una época en la que un exceso de lirismo romántico lo invadía prácticamente todo, en la que la mirada se encuentra si no cegada, al menos contaminada por la búsqueda de imágenes cargadas de exotismo, sobre todo fuera de nuestras fronteras, resulta de particular interés un trabajo tan franco y desnudo como el de Laurent y Martínez Sánchez, sin parangón, al menos en cuanto a la dimensión pública y a la extensión geográfica, con los realizados en otros países europeos o norteamericanos.

Es evidente que este encargo fotográfico, si resulta hoy tan atractivo, es en gran parte por su origen puramente documental, de inventario. La total ausencia de intenciones u objetivos artísticos lo liberó de unas ataduras formales e incluso estéticas que lo hubieran convertido en un conjunto más de fotografías completamente en deuda con las artes plásticas tradicionales, sujeto a unas leyes que no son las suyas y, en fin, parodiando unos gustos que la Fotografía sólo imita, por regla general, traicionando su propia esencia.

La perfecta adaptación de estas imágenes que nos ocupan al sujeto del que dependen no es, en sí, nada más que un ejercicio profesional sobresaliente. Sin embargo, comprender el motivo, el sujeto, para expresarlo en consecuencia es la base de todo proyecto artístico -tradicional o no- que pretenda enviar un mensaje más allá de la simple visión. Por eso al mirar estas fotografías realizadas por unos personajes ajenos a la ingeniería, comprendemos algo más que las simples características técnicas de las obras -motivo del encargo- que es lo que suponen esas construcciones en el remodelado de un nuevo paisaje que empezó en el siglo XIX y que hoy no ha concluido aún.

Desprovistas de artificios y, casi podríamos decir que, aparentemente de imaginación, las fotografías de este estudio son precisamente por ello originales. Y lo son incluso cotejadas con las de otros “fotógrafos de Obras Públicas”, como le gustaba autodenominarse al mismo Collard, a pesar de que son siempre los mismos elementos los que aparecen: vías de tren, carreteras, puentes de hierro o de fábrica, faros, puertos, estaciones. El que no se repite nunca es el ojo del fotógrafo, que interpreta el modelo según su propio entender y saber hacer. Por eso, si comparamos muchas de las vertiginosas imágenes de Collard con el más audaz de los puentes de hierro de Martínez Sánchez que sería el de Zuera visto de cerca (nº 18), no podemos sino, en primera instancia, quedarnos con una idea muy monótona de la realización del trabajo. Pero al seguir añadiendo visiones como las del mismo puente de lejos (nº 19), o el de Alcanadre (nº 20), el de Las Cellas (nº 22) o aún tantos otros puentes metálicos, la frontalidad y la gran distancia desde la que se observan las construcciones, lejos de redundar en la primera impresión de falta de audacia, nos aportan un sentimiento nuevo.



Puente de las Cellas, Martínez Sánchez, 1867



Puente del Diablo, Martínez Sánchez, 1867

Situarse delante del motivo y tomar fotografías frontales y abiertas nos habla de un acercamiento, como mencionábamos arriba, franco, desnudo, contradictoriamente púdico e impúdico a la vez, en el que todo se ve con descaro pero casi siempre a una cierta distancia. Y ese descaro se vuelve también audaz desde su aparente sencillez cuando apreciamos que lo que realmente nos está mostrando es cómo se altera el terreno, cómo lo reduce la mano del hombre y su industria, cómo lo inaccesible y recóndito se convierte en común y cotidiano.

Si tomamos puentes de fábrica, ya sean antiguos como el del Diablo (n° 26) o modernos como el de Navarclés (n° 32) o el Viaducto de Buxadell (n° 31), reparamos fácilmente en una insistencia en mostrar las obras completas, en toda su longitud de principio a fin. Las proporciones que adquieren entonces los puentes en relación al tamaño de sus fotografías son muy reducidas a la par que muy largas, ya que la atraviesan de un extremo a otro como si se tratara de un hilo o un cordón muy fino, y otra vez, contradictoriamente, un hilo o una cuerda de una fortaleza inusual. Obtenemos entonces la idea de que, además de reconvertir el terreno, los puentes son fuertes y frágiles a la vez, metáfora de la industrialización del siglo XIX. Como hemos visto, tampoco tiene gran importancia que se trate de obras modernas o antiguas, como pasa también con el Acueducto de las Ferraras (n° 46) o el de Teruel (n° 63), ya que podemos apreciar el poder de lo diminuto, de lo fino, al interponerse entre bloques gigantes de rocas montañosas o las aguas de interminables ríos. No importa que se trate de piedra tallada y montada en pilares o de largos travesaños de hierro porque, al cabo, la impresión que obtenemos es la de una batalla ganada por la astucia frente a la fuerza bruta y pesada, una batalla que iniciaron los Romanos y que se sigue librando sin descanso.



Acueducto de Teruel, Martínez Sánchez, 1867

En efecto, mirando y volviendo a mirar, hay algo de etéreo en las construcciones, presente gracias a esa frontalidad y distancia desde la que están tomadas las fotografías: la rotundidad de la fuerza opaca y pesada del paisaje se encuentra con otro contraste al enfrentarse a su respectiva obra pública porque éstas parecen, cuando no ligeras como los faros de la Punta de La Baña (nº 51 o 52) o el de la Isla de Buda (nº 39), traslúcidas hasta cierto punto, presentes y casi invisibles, ya que dejan pasar a través de sí tanto la luz como el aire, hecho comprobable en todos los faros modernos y puentes tanto de hierro como algunos de piedra.



Faro de la Punta de la Baña, Martínez Sánchez, 1867

Dejando de lado la presencia omnipotente del cielo, blanco, casi nunca con nubes bien definidas por motivos técnicos obvios, la horizontalidad casi permanente de las fotografías nos habla de otro aspecto en el que, si bien interviene la técnica de manera también evidente, el observador tiene que detenerse. Se trata de la revelación de una quietud que contrarresta el fragor que supone la revolución industrial que generó estas obras, y esto incluso en las fotografías en las que los personajes posan, ya sean viandantes, técnicos o quizá presidiarios, en actitud de trabajo o acción. Existe un pequeño barrido en las hojas de las copas de los árboles del puente de Benisayó (nº 74) pero a excepción de este suave movimiento, en las demás fotografías podemos decir que la vida se ha detenido, tanto en un evidente momento fotográfico como en un sentido eterno, intemporal, como si *realmente* el tiempo de la pose fuera un paréntesis en el

transcurrir de las horas, un momento que no existió porque en ese lapso de actividad resulta que nada es real, nada es cierto, todo es artificio y *auténtica* pose. Las fotografías no recogen prácticamente nunca²²¹ actividad en las obras públicas sino que muestran las obras extemporáneas: cómo eran en esencia y por los tiempos de los tiempos, las definen en presencia y en posible función pero no en su uso cotidiano.



Puente de Benisayó, Martínez Sánchez, 1867.

Puede que nos quieran mostrar la descripción de una herencia, puesto que esas fotografías son el único medio de comunicación entre ellos y nosotros, y finalmente se dirigen a nosotros fuera tanto de su tiempo como del nuestro o, si se prefiere, en los dos a la vez. Cada uno de los personajes que las pueblan nos ofrece una idea de la proporción y la escala imprescindibles en todo dibujo o imagen técnica; y es testigo

²²¹ Las tomas de canteras son una muy interesante excepción, ya que los trabajadores aparecen en movimiento aparentemente congelado, parados en distintas acciones propias de su trabajo.

mudo tanto en palabra como en acción. Todos los personajes puntualizan un uso sin por ello usarlo o, igual da, marcan un tiempo sin que éste verdaderamente exista y también lo hacen los carros, caballos y trenes como el que aparece en el puente del Llobregat (nº 25). Nadie debía moverse porque de ser así desaparecerían para siempre bajo una pincelada de color rojo que anula su barrido sobre el lado de la emulsión del negativo y dejarían de ser sin haber sido, al menos durante unos instantes. Con todo, son pocas las fotografías donde se aprecia presencia animada, animal o humana, porque lo que domina es la quietud del ser sin estar, de un devenir sin presente.



Puente del Llobregat, Martínez Sánchez, 1867.

Lejos ya de las intenciones de Isabel II y su gobierno de mostrar al mundo los grandes logros de su reinado, las fotografías de Martínez Sánchez nos abren los ojos a un paisaje plagado de ingeniería humana donde la naturaleza ha dejado de ser indómita para sucumbir ante la manipulación de los frutos de sus mismas entrañas, como son la piedra y el metal. He aquí la última paradoja que resume todas las anteriores. La visión del paisaje moderno que nos ofrece Martínez Sánchez desde el principio de la segunda

mitad del siglo XIX es una de las expresiones más tempranas de la interminable paradoja del mundo contemporáneo, en el que nada existe que no sea constantemente destruido para ¿poder? seguir existiendo. Es esa constante lucha entre el hombre y la naturaleza: queda inaugurada la época en la que el hombre cree doblegar al paisaje, y en particular, queda registrado el uso de la fotografía como un medio de expresión colaborativo, con recursos formales propios que inciden y redefinen los conceptos de espacio, tiempo y memoria.

7. El precedente de la *Mission Héliographique*

El servicio de Bellas Artes del Ministerio del Interior de Francia, a través de su comisión de Monumentos Históricos, y promovido por el escritor, historiador y arqueólogo Prosper Mérimée²²², organizó el primer encargo fotográfico nacional, público e institucional, hasta hoy conocido, en la Historia de la Fotografía.

Se trata de un encargo del gobierno francés realizado en 1851 a varios fotógrafos entonces de máxima relevancia²²³ que fueron Le Gray, Baldus, Le Secq, Mestral y Bayard²²⁴. A todos se les pidió que tomaran imágenes exactas “conformes a la realidad” de 175 monumentos²²⁵ que servirían como memoria viva del pasado²²⁶, pero que tendrían el fin primordial de obtener documentos fieles sobre los que definir el grado de necesidad y urgencia de intervenciones arquitectónicas destinadas a su preservación, conservación o restauración.

²²² El mismo que fuera autor de la novela *Carmen*, inmortalizada en la ópera de igual nombre compuesta por Georges Bizet, y pareja de Georges Sand. Mérimée fue Inspector General de Monumentos Históricos entre 1834 y 1860. Viajó incesantemente por toda Francia y también por España, donde conoció a María Manuela Kirkpatrick, la madre de la futura esposa de Napoleón III, Eugenia de Montijo, y se relacionó con el círculo del entonces pastelero Lhardy, con Dumas y con Gautier.

²²³ Fundadores de la Société Héliographique, origen de la Société Française de Photographie.

²²⁴ *La Lumière*, junio 1851.

²²⁵ Mondenard, Anne de: *La mission héliographique*, ((París: Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du patrimoine, 2002), 48.

²²⁶ A su vez precedido por el *Voyage Pittoresque et Romantique dans l'ancienne France* publicado por el Baron Taylor en 1820, obra que presenta ilustraciones de los monumentos sobre todo medievales –románicos muchos de ellos- reproducidos en litografías. Sobre esta publicación, ver: Sánchez, Jean-Christophe: *Voyages pittoresques et romantiques du baron Taylor dans l'ancienne France - Languedoc, tome III, Pyrénées* (Portet-sur-Garonne: Nouvelles Éditions Loubatières, 2012).



Bayard, Iglesia de San Pedro de Lisieux, 1851

Por lo tanto, existe una diferencia fundamental, que es el contenido mismo de las fotografías. Aun así, el de la *Mission Héliographique* es un encargo muy similar al que nos ocupa de las Obras Públicas de España, como veremos más adelante. A pesar de lo temprano de la fecha, no debe sorprendernos que se optara por la fotografía como el medio idóneo para documentar el patrimonio arquitectónico francés. El encargo se llevó a cabo 12 años después de que el gobierno galo decidiera “regalar” al mundo la patente del daguerrotipo, a cambio de una pensión vitalicia que hizo palidecer de envidia no sólo a contemporáneos como Bayard, sino allende el Canal de La Mancha, al mismísimo Fox Talbot. En esa década los procedimientos fotográficos habían ido cambiando tan vertiginosamente que ninguno de los fundadores de la *Société Héliographique* utilizaba ya el controvertido daguerrotipo y todos se encontraban explorando nuevos procedimientos sobre papel.

Así lo describe Anne de Mondenard en *La Mission Héliographique*²²⁷:

El proyecto es efectivamente inédito: consiste en seleccionar cinco fotógrafos, ponerlos a trabajar en el mismo tema, confiarles una lista precisa de sitios a fotografiar, enviarlos todos al tiempo a recorrer las carreteras de Francia, a reunir el resultado de su trabajo en el mismo centro de archivos, a remunerarlos con los mismos criterios. Los servicios de Mérimée reciben así un primer estado fotográfico del patrimonio arquitectónico francés, esencialmente edificios religiosos medievales y monumentos de la Antigüedad.

Y sigue:

Los documentos que trajeron los fotógrafos contribuyeron a enriquecer el fondo de planos y alzados de arquitectos. Aunque para los círculos fotográficos de la época, este encargo marca para empezar el reconocimiento oficial del procedimiento fotográfico, así como suscita una gran expectación. El Estado elige efectivamente entre los mejores fotógrafos: Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq y Mestral. El encargo va a funcionar además como un laboratorio. Se experimentan los nuevos procedimientos fotográficos sobre papel, los cuales, por su precisión, marcan en Francia el final de la etapa gloriosa del daguerrotipo. Por otro lado, también ocurre que, por primera vez, un gran formato que sobrepasa con creces el del daguerrotipo se propone para la contemplación. Y más aún, dentro del marco del encargo, cada fotógrafo se reafirma en sus elecciones estéticas. Y juntos definen un nuevo género fotográfico: la vista arquitectónica.

Los dos objetivos del encargo –la constitución de archivos y la creación de obras- se revelan como inconciliables. Así se esboza en general la oposición entre documento y arte, que atravesará la historia de la Fotografía. De hecho, las imágenes producidas por Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq y Mestral, diluidas en una masa de archivo, permanecerán desconocidas por más de un siglo. Esta experiencia pionera no tuvo una continuidad inmediata. Efectivamente, ¿cómo contar y perennizar esta aventura colectiva cuando las fuentes son tan reducidas y los fotógrafos mismos no han dejado texto alguno sobre sus viajes?

²²⁷ Mondenard, Anne de: *La mission héliographique* (París: Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du patrimoine, 2002) ,12 y ss. Traducción propia.



Baldus, Arco de Triunfo de Orange, 1851

Si conocemos hoy este encargo es gracias a las intervenciones de estudiosos como Bernard Marbot y Phillipe Néagu²²⁸, el primero de los cuales, tan tarde como en 1979, fue el que destacó y designó este conjunto de fotografías con el nombre bajo el que hoy son designadas. Esa es precisamente una diferencia notable con el encargo de las Obras Públicas de España, puesto que estas últimas, lejos de desaparecer, tuvieron difusión inmediata en la Exposición Universal de 1867 y también, como ya hemos visto, en las posteriores.

²²⁸ Bernard Marbot fue conservador de la Biblioteca Nacional de Francia y comisario de exposiciones de fotografía así como investigador con numerosos títulos y catálogos publicados sobre Historia de la Fotografía entre 1976 y 1988. Phillipe Néagu, historiador, fue conservador de patrimonio y jefe de los archivos fotográficos del ministerio de cultura francés así como del Museo de Orsay, igualmente entre 1973 y 1995, con aportaciones importantes a la Historia de la Fotografía en particular sobre Nadar y Nègre.



Le Gray y Mestral, Murallas de Carcassonne, 1851

Sin embargo, coinciden ambas empresas fotográficas en varios aspectos que enumeramos a continuación:

1. Son encargos gubernamentales.
2. Hacen un uso de la fotografía como documento.
3. Se prefiere la fotografía sobre papel, dejando a sus autores libertad técnica y de ejecución, y optando éstos por experimentar nuevos recursos o medios²²⁹.
4. Las fotografías se complementan con otros medios de estudio, como planos y dibujos, o lo que es lo mismo, son un medio más entre otros, el más fiable por su exactitud.
5. Encargos de ámbito nacional, lo cual supone que los fotógrafos itineran según una lista previa de objetos a fotografiar en todo el territorio.
6. Selección de fotógrafos de máxima relevancia profesional en su momento.
7. Fin o uso práctico de las imágenes, en un ámbito profesional ajeno a las Bellas Artes o a cualquier otro fin estético.
8. El conjunto ofrece una visión completa del estado de un tipo de patrimonio en un momento concreto.

²²⁹ Distintos procedimientos sobre papel en el caso de los franceses, uso del papel leptográfico en el caso de los españoles.

9. A pesar del fin primero, las fotografías se revelan como imágenes independientes entre sí por sus valores estéticos propios.
10. Los dos definen -o contribuyen a definir- un nuevo género en Fotografía.



Le Secq, Castillo de Haut-Koenigsbourg, 1851

Ambos encargos suponen sendos hitos en la Historia de la Fotografía, porque de ellos obtenemos conjuntos que van más allá de sus fines primeros, ya que presentan la visión inédita del potencial de la Fotografía, que se desarrollará sobre todo a partir del final del siglo con la inserción de imágenes fotográficas en la prensa escrita. También porque marcan la entrada de la Fotografía en el Arte, como documento asociado a la ingeniería o la arquitectura, cumpliéndose así el deseo de Le Gray²³⁰ para quien ese era el verdadero territorio de la fotografía, antes que el de la industria o el comercio.

Con todo, el encargo español ofrece dos diferencias -y dependiendo del punto de vista, probablemente ventajas- sobre su precedente francés. La primera la hemos indicado

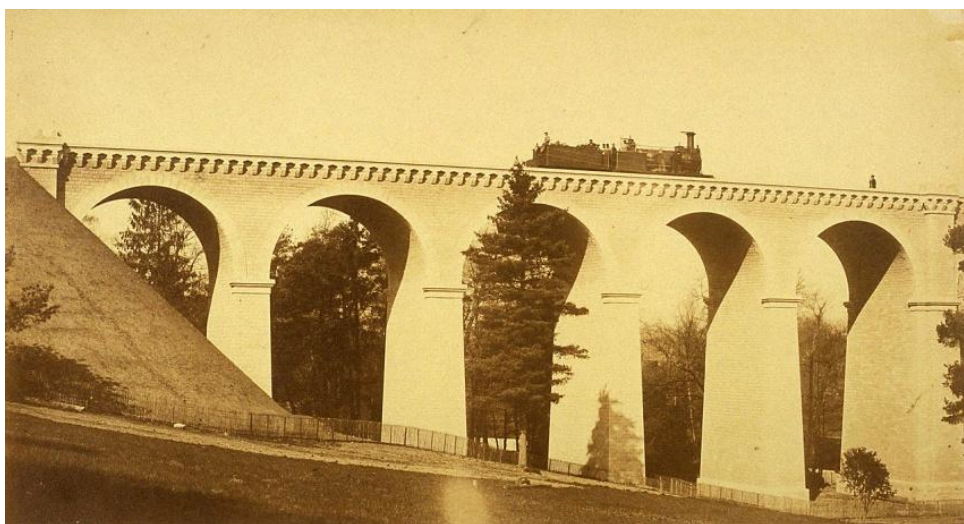
²³⁰ *La Lumière* 21 febrero 1852.

someramente más arriba: el conjunto de las obras públicas de España, a pesar de que no consiguió, que sepamos, uno de sus dos fines (ser la base de un museo para la Escuela de ingenieros), sí obtuvo repercusión inmediata y también posterior, a través de la visibilidad y consiguiente difusión de las imágenes en varias exposiciones universales, empezando por la del mismo año de su ejecución, la de 1867 en París, y alguna posterior. Parte de esta divulgación se debe a la confección y reparto de álbumes -de distintas extensiones- a destinatarios variados. Pero quizá la diferencia más significativa sea la absoluta homogeneidad del trabajo de Laurent y Martínez Sánchez. Se trata de dos profesionales que consiguen –como también mencionamos más arriba, seguramente pautando la forma de obtener negativos y luego positivos- dar una visión global en la que priman las imágenes mismas muy por encima de las preferencias estéticas de sus autores. De ahí que resulte prácticamente imposible identificar a un autor de otro, o dicho de otro modo, que en el punto de partida ambos pacten primar el equilibrio y la uniformidad del conjunto en detrimento del albedrío individual o las disonancias. Es cierto que éstas pueden hoy entenderse como una riqueza, pero en su día podían haber sido una distracción a favor de los fotógrafos y en contra de las fotografías en su conjunto, una suerte de traición al fin primero del encargo.

Por este motivo, el conjunto de fotografías sobre las obras públicas de España es, para empezar, una obra en sí misma. Y a la vez, cada fotografía también lo es individualmente. La consonancia entre los dos fotógrafos consigue que las fotografías se mantengan a medio camino entre el documento y el arte, ponderando, incluso conciliando, su valor de archivo con el estético, sin por ello dejar de ser obras que con el tiempo hayan adquirido, cada una individualmente, fuerza e independencia. Es precisamente en esa armonía en la que se elevan como precursoras del arte que en el futuro va a prescindir de la noción de estilo en favor de lo mecánico, lo industrial o lo pre-elaborado. Esas obras que, al cabo, proponen una reflexión, liberadas por fin del componente manual que las señala y las distingue como “únicas”.

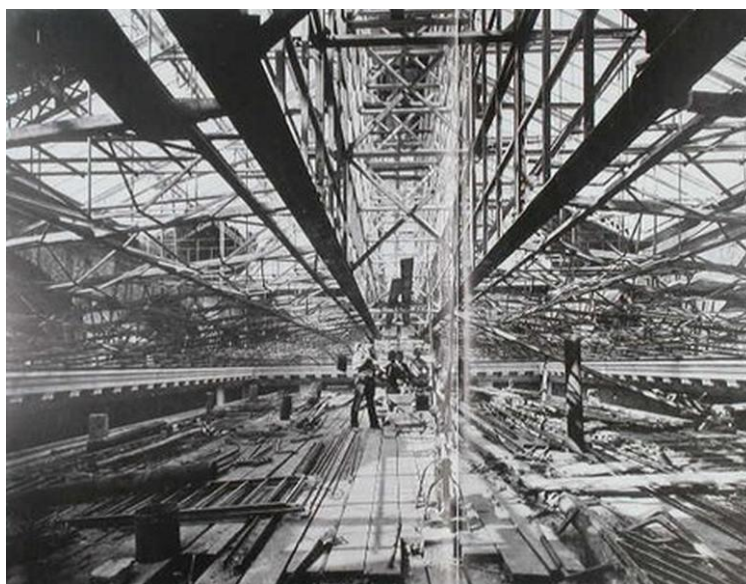
8. El nuevo género de la fotografía de obras públicas entre 1860 y 1875

Cuando la Fotografía se dedica a la Arquitectura o a las Obras Públicas no hace sino unir el arte a la ciencia, que son los ingredientes fundamentales de su definición. Precisamente en este terreno, ajeno a las artes llamadas "bellas", la Fotografía del siglo XIX parece actuar con una libertad que aún no tiene, sin ir más lejos, en el retrato o en el paisaje, aportando un sentido estético propiamente suyo que nada debe a otros campos de las artes. Un sentido nuevo que se solapa con el uso funcional al que se la destina. Hablamos entonces de la fusión entre el documento y una estética no sólo contemplativa, un concepto apenas esbozado -y seguramente aún no pronunciado- en la segunda mitad del siglo XIX, pero que se pone de manifiesto en estas sencillas fotografías donde quedan unidos el fin informativo -y formativo- primero con la manera de abordarlo, en un intercambio permanente. Ya sea en Estados Unidos, Inglaterra, Francia o en cualquier otro lugar de Europa o América, las fotografías realizadas sobre este tema parecen diferentes entre sí, siendo la diversificación una consecuencia directa de la variedad de los fines y las sensibilidades de los fotógrafos. No obstante, la gran mayoría de ellas comparten esa doble función de documento con recreación estética, así como el desarrollo de una libertad de expresión, que aunque pueda estar constreñida por su uso, es el campo más atractivo de todos los que toca ya que es un tubo de ensayo en la investigación de elementos expresivos propios.



Viaducto de Chantilly, Auguste-Hippolyte Collard, 1854

En las visiones de los ferrocarriles de Lamazuère la presencia humana es constante, las imágenes de Baldus se alejan notablemente de su objeto y de la definición de obra pública, las de Russell ilustran sobre todo la actividad y los útiles empleados para la construcción de las vías del Este y Oeste de Estados Unidos, y en los puentes de Durandelle o Collard, prima la pasión por las vertiginosas perspectivas metálicas. Cada cual en su estilo, al contrastarlas y en cierto modo a simple vista, son difícilmente comparables a las tomas de Martínez Sánchez, e, incluso podríamos pensar que éste pierde al parecer monótono y sin riesgo, porque prefiere la discreción y la inserción de las obras en el entorno a los detalles de construcción, la vista general a la parcial. No encontramos vistas de perspectivas sorprendentes por osadas excepto, quizá, la del puente de Zuera, en la que se podría argumentar, sin embargo, que es el puente visto frontalmente, coherente con la perspectiva habitual del resto de las fotografías. Si parece atrevida lo es por las características de la construcción, lejos de la peripecia del fotógrafo y su cámara, como ocurre con las caprichosas tomas de Durandelle o Collard que mencionábamos arriba, cuyas perspectivas en picado y en contrapicado son intencionales.



La construcción de la Tour Eiffel, Louis- Émile Durandelle, 1888



El puente de Arcole, Auguste-Hippolyte Collard, 1883

Es cierto que la tendencia a clasificar la Fotografía con relación a sus temas parece inevitable, y esto constituye quizá una gran ayuda a la hora de estudiar su Historia. En cualquier caso, parecería más apropiado considerar la Fotografía a partir de los medios expresivos que le son propios. Así, al tener que situar la obra de Martínez Sánchez entre el de sus compañeros *fotógrafos de Obras Públicas*, pasamos por alto que su trabajo poco tiene que ver con el de todos ellos, a pesar de tratar todos el mismo tema. A su otro –previo- compañero de encargo, Clifford²³¹, se le pidió que fotografiase las obras de canalización de Madrid, el Canal de Isabel II, en su totalidad. Para llevar a cabo tal empresa el fotógrafo varió constantemente el punto de vista, divirtiéndose por demás al utilizar el marco de las obras como escenas de excursiones campestres, donde damas y caballeros se pasean por el primer plano ignorando a los trabajadores que, ya en plano alejado, “ejecutan” sus duras tareas, reflejando así la estricta jerarquización social de la época.

²³¹ Bullough Ainscough, Rachel: “A photographic scumble through Spain: el papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España” (en *Revista Científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, Vol. 3, Nº1, 2013), 187-228. Ver también de la misma autora: *Charles Clifford y su imagen en España*, tesis doctoral dirigida por Concepción Casajús (Madrid: UCM, 2019).

Clifford utilizaba picados y contrapicados con gran sabiduría y los mezclaba con anécdotas, características que definitivamente no comparte, en este trabajo, con Martínez Sánchez, quien, aunque también varía el punto de vista, lo mantiene siempre frontal, completo, algo más sutil –y neutro- que un espectacular picado. Este recurso ayudó a Clifford a hacer comprensible el proceso de ejecución de las obras, un proceso que salvo contadas ocasiones ya no existe en las obras que Laurent y Martínez Sánchez fotografían como parte de su encargo. Se trata pues, en el caso que nos ocupa, de no alterar la información que las obras ofrecen y de permanecer así fieles, antes que dejarse llevar por vistas sorprendentes que por ese mismo motivo pueden ofrecer una idea engañosa de la construcción. Recurrir a lo neutro es definitorio de un trabajo bien hecho, que ofrece a la vista la misma seguridad, equilibrio, aplomo y certeza que las obras ofrecen a sus usuarios, y es en definitiva lo que ambos fotógrafos buscaron a la hora de retratar las obras públicas de España, al menos en una primera instancia.

Igual de cierto es que en los conjuntos de Obras Públicas que muestran el proceso de construcción la conclusión es siempre una o dos vistas de conjunto, a menudo frontales, sencillas y neutras, tal cual las de Laurent y Martínez Sánchez, como si estos dos compañeros hubieran ido directamente al resultado –por imperativo y por falta de tiempo- y, de una a otra, trazaran un panorama que ningún otro de sus colegas tuvo nunca la oportunidad de ofrecer.

Una excepción que merece la pena resaltar en el panorama español es la de José Spreafico (1831-1878), milanés instalado en Málaga alrededor de 1856²³², de quien conocemos un álbum²³³ de excelente calidad sobre el ferrocarril de Málaga a Córdoba²³⁴, regalado a Isabel II en el mismo año de 1867. Este trabajo en particular y otros que haría unos 10 años después nos muestran una conexión relevante con el de Martínez Sánchez y Laurent, y es que comparten la preferencia por las vistas generales,

²³² García Felguera, M. S.: “José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart. Nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del siglo XIX y principios del XX” en *Boletín de Arte* nº 26/27 (Málaga: Universidad de Málaga, 2005-2006), 37-71.

²³³ Fernández Rivero, Juan Antonio: “Spreafico y las obras públicas” en Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica. Accedido 21 marzo 2017. <https://cfrivero.blog/spreafico-y-las-obras-publicas/>

²³⁴ Fontanella, L.: *Historia de la Fotografía en España*, (Madrid: El Viso, 1981), 120-124

de conjunto. Sin embargo, el malagueño de adopción pone al servicio de la ingeniería un uso tan audaz de la tecnología fotográfica que no tiene equivalente entre los fotógrafos españoles o de adopción, ya que supo combinar las vistas completas, totales, con los encuadres vertiginosos, aprovechando a su favor la complicación del terreno montañoso de la provincia, enfrentando lo racional del hierro a lo orgánico y caprichoso del paisaje.



Puente de la falla del túnel (...) en la línea Córdoba- Málaga. José Spreafico, 1867

Una última comparación con Collard, por ser el –autodenominado- *fotógrafo de Obras Públicas* según rezaba su tarjeta de presentación, próximo a Martínez Sánchez en cuanto a período de trabajo, nos puede aclarar los motivos de las diferencias y similitudes entre Martínez Sánchez y sus colegas franceses o ingleses. Entre varios trabajos interesantes del francés, destaca la serie de puentes y dentro de ella, son de particular atractivo las imágenes del proceso de construcción del puente de Bercy (1863 - 1864), o el puente de San Luis (1860 - 1862), y ya fuera de París, para el trazado del ferrocarril a Ginebra, las obras de desviación del Dhuis y del Vanne (1869 - 1873), obras fotografiadas, como ya hemos indicado, durante la construcción, tomando vistas

del proceso y no tanto del resultado, hecho que quizá se deriva únicamente de las características del encargo. Sin embargo sí debe responder a su propia iniciativa que el francés no dudara en acercarse a las obras tanto que, de las mismas, no se ve nada más que una porción extremadamente pequeña, en la que se aprecian perfectamente detalles estructurales tales como los de las famosas fotografías de los puentes de Grenelle de París o de Arcole, imágenes en las que el acercamiento es dinámico y extremadamente parcial en detrimento de la visión general de la obra. Collard, como tantos otros, y a diferencia de nuestro autor, recibía los encargos de uno en uno, es decir, que su trabajo consistía en fotografiar una sola obra y además, durante la construcción de la misma la mayor parte de las veces. El interés del encargo residía en poder apreciar las fases de la construcción para guardar así testimonio de las técnicas y del proceso en general, hecho del todo distinto en el objetivo principal del encargo español, en el que se trataba de ofrecer una visión global del estado de lo que ya existía, de cómo se había completado y en definitiva del “gran éxito” proporcionado por el gobierno de Isabel II, al transformar las obsoletas comunicaciones terrestres y marítimas de España en ejemplo de modernidad, integrándola en la esfera de los países vecinos más avanzados.

Se deduce entonces que el análisis de los medios expresivos es, en su sencillez, no solamente muy rico sino que, sobre todo, podría ser la base de un estudio independiente. Es cierto que podría parecer osado comparar estas fotografías de encargo, documentales, informativas, con aquellas de fines e intenciones meramente artísticas, por lo que hasta ahora nos contentamos con designar espacios temáticos comunes con expresiones variadas y en parte solamente afines. En cualquier caso, la verdadera aportación de la Fotografía en general al paisaje como género en particular reside sin duda en una visión propia de la modernidad²³⁵, que sería básicamente la implantación de la civilización de la tecnología, dejando a un lado las vistas que sólo buscaban ejemplos pintorescos, más ilustrativos de la literatura o la anécdota que la realidad.

Además, precisamente la Fotografía abre el camino a la tecnología de la imagen, tanto por la técnica como en los resultados, y con ella se inicia una vía que el arte explorará

²³⁵ Tomamos aquí, con toda la distancia y sencillez posible, *moderno* o *modernidad*, como "la característica de ser moderno" que aparece con Balzac en 1823, y que según parece ya citaba Hans Robert Jauss como derivado de "modo" que, en latín vulgar, significaba "actual, reciente, de ahora", y que definimos como "manera de ser o manifestarse actual, del momento presente".

abiertamente más tarde, como signo inequívoco de una nueva civilización que será la nuestra, la del siglo XX y la del XXI. Sin olvidar que por encima de sus propios signos contemporáneos de modernidad, incluido el uso propagandístico, la unión entre Fotografía y Obras Públicas, tan pronto como en la segunda mitad del siglo XIX, preconiza la desaparición de la "mano" del autor, o si se prefiere, se diluye la noción de "estilo" entendida como impronta personal y única al modo de los maestros clásicos de siglos anteriores. Igualmente, como ya mencionamos, desaparecen los ejemplares únicos (aunque esto en sí mismo no sea tan novedoso) ya que ni tan siquiera los negativos lo serán. Asistimos además a una mecanización del proceso de reproducción donde, para más modernidad, interviene de manera evidente el azar. Y, por último, nos encontramos ante una nueva y paradójica dimensión temporal de las imágenes en la que se incluye el recurso a la memoria colectiva. Todos estos aspectos juntos inauguran, sin duda, una serie de conceptos que, aunque algunos ya se venían practicando con la imprenta, nunca hasta ahora habían adquirido las dimensiones estéticas que llegarán a lograr con la Fotografía de Obras Públicas; de ahí que el verdadero interés de este tipo de imágenes resida en el avance de unas ideas que se desarrollarán con intensidad ya entrado el siglo XX, y no solamente en soporte fotográfico.

9. Conclusiones

Como ya sabemos, los álbumes de Obras Públicas de Laurent y Martínez Sánchez son el resultado de un trabajo fotográfico de una envergadura sin igual en la Historia de la Fotografía del siglo XIX, trabajo al que se une, aunque se realizara de manera independiente, el de Clifford sobre las Obras del Canal de Isabel II. Fue precisamente bajo el reinado de esta monarca cuando las Obras Públicas se impulsaron de una manera excepcional nunca vista hasta entonces, por lo que desde el gobierno español se buscó la manera más idónea, y esta palabra es clave como veremos más abajo, para dar a conocer al mundo este gran esfuerzo que podía además tapar otros aspectos menos favorables a la reina.

Estos álbumes, por lo tanto, tuvieron dos fines principales que fueron el de propaganda y el de documentación, tanto a nivel nacional como mundial a través de su difusión en diversas Exposiciones Universales. Resulta de especial interés que el gobierno de entonces considerara la Fotografía como medio idóneo para sus objetivos, medio que venía utilizando ya de manera regular en los traslados de los monarcas a las diferentes provincias y regiones españolas.

El alcance de este trabajo fotográfico, sin embargo, se extiende mucho más allá de las intenciones de Isabel II o de cualquiera de sus ingenieros. La cohesión, la profundidad, la totalidad geográfica, y en definitiva, la cantidad y la calidad del mismo no tiene igual en la Historia de la Fotografía que nosotros conocemos, a pesar de que haya alguna aproximación anterior, como ya hemos señalado, desde la *Mission Héliographique* hasta cualquier conjunto documental sobre una obra pública o de arquitectura específica. Sin embargo, la dimensión intelectual que apreciamos hoy es diferente, ya que en el trabajo fotográfico que Laurent y Martínez Sánchez realizaron conjuntamente, la *modernidad* es tal que fácilmente los demás ejemplos resultan, al cabo, incomparables por ser demasiado restringidos. Eso no significa que ambos fotógrafos tuvieran en mente otra cosa que la sencilla idea de elaborar un trabajo técnicamente perfecto en todos los sentidos. Pero con el pasar del tiempo, la envergadura de su visión de las Obras Públicas de España excede con creces, a nuestros ojos, sus modestas intenciones, y es hoy, ya desde el siglo XXI, cuando podemos realizar esta afirmación gracias a la perspectiva y el conocimiento que estos años nos han proporcionado, perspectiva que podemos hacer

llegar incluso hasta las primeras imágenes de obras públicas obtenidas en España, allá en octubre de 1839, con el daguerrotipo de Louis Compte realizado en el puerto de Santa Cruz de Tenerife²³⁶.

En resumen, el encargo de las Obras Públicas de España resultó un gran catálogo de imágenes que, a partir de una cierta idea de propaganda, expresa uno de los aspectos más notables de la sociedad del momento. Una serie documental bajo la forma de un viaje fotográfico que recrea y sustituye al verdadero viaje mediante la verdad desnuda, convirtiendo así a la fotografía en un medio de transporte²³⁷. Ofrece así un nuevo concepto al mundo sobre la identidad de España, muestra el avance irrefutable de la modernidad salpicando nuestro paisaje, con aspectos que preconizan el arte del futuro, lanza imágenes secuenciadas con fines narrativos; a través de él asistimos a la mecanización del proceso y se pone de manifiesto un aparente desapasionamiento como reacción ante la efusividad de lo romántico y pintoresco, a lo que se asociaba la imagen de España fuera de nuestras fronteras. Añadamos, y esto ya es cosecha de nuestros autores, una frontalidad y neutralidad sin artificios, una realidad desnuda, a la vez que limpia y abierta, certera, que pide a quienes la contemplan que forjen su propia opinión, ya que la mirada de los fotógrafos no condiciona –aparentemente– la de quienes observan.

Martínez Sánchez y Laurent se adelantan así al estilo crudo que van a mostrar las fotografías de Obras Públicas del siglo XX, en las que, una vez liberadas de la vocación informativa, puramente documental, los artistas nos muestran visiones de un mundo en el que la dimensión tecnológica e industrial ha crecido tanto que aparece dominante, en ocasiones fuera de control, para bien o para mal.

Pero son igualmente trazados de carreteras los que nos llevan de Las Cabrillas hasta los del Caulfield and Shook Studio de los años 20, o elementos concretos de mobiliario urbano como las tomas de agua contra incendios de Wright Morris en 1938, de su obra “Los habitantes”, los que nos recuerdan a ciertos faros de la costa mediterránea. O incluso obras en proceso de construcción como el pintor de anuncios de Broadway por

²³⁶ Teixidor, Carlos: *La fotografía en Canarias y en Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900* (Madrid: editado por el autor, 1999).

²³⁷ Vega, Carmelo: *Lógicas turísticas fotográficas* (Madrid: Cátedra, 2011), 81, 101 y 104.

Ernst Haas de 1958, que se pierde en la inmensidad de su obra como aquellos obreros del Canal de Isabel II figuraban trabajar perdidos en el paisaje de una construcción monumental. Y aun el trabajo en las minas de oro de Sierra Pelada en Brasil el que nos trae a la memoria nuestras canteras de Valencia o Tarragona de la mano de Salgado en 1986. Y ya en color, los nada sencillos paisajes urbanos de Jean Louis Garnel de la Misión Fotográfica D.A.T.A.R, muy cercanos no sólo a la Misión Heliográfica sino a cualquier imagen de la Ópera Garnier en construcción, o a las obras del Canal de Isabel II o a la presa del pantano de Lorca. Y cómo no, las famosas series de depósitos de agua de Bernt y Hilla Becher realizadas entre los años 70 y 80, que están a medio camino entre los faros de hierro y los de piedra que Martínez Sánchez y Laurent recogieron en nuestras costas, como torres monumentales que distorsionan un paisaje salvaje con la función de contribuir al bien social. Todos ellos y aun otros emprendieron un camino que ya antes habían andado los pioneros de la Fotografía. Un camino que en los albores del siglo XXI va a recuperar, de la mano de Denis Oppenheim o Robert Adams, por ejemplo y entre otros, ese aspecto documental que se había abandonado por el contemplativo, esa función informativa y de testimonio que la fotografía cumple a la perfección en el Land Art de Smithson con la *Spiral Jetty* o con Ana Mendieta, sin ir más lejos.

La fotografía de Obras Públicas fue capaz de abrir los ojos de tantos admiradores ávidos de algo diferente, fresco y nuevo, perplejos, a medio camino entre lo banal y lo sorprendente, lo admirable. Nos enseña que la vista desnuda, sin artificios, esa que nos hace creer que estamos ante un fragmento de la realidad delante de la cual no sabemos qué pensar por antojarse anodina, nos transporta a tiempos y espacios remotos sin que capturemos a primera vista el motivo. La mirada que nos empuja con suavidad a encontrar una cierta poética en la banalidad de nuestro mundo, esa es la que inauguraron Laurent y Martínez Sánchez con su inédita misión fotográfica de las Obras Públicas de España.

ANEXO: Fichas de las fotografías de obras públicas

FICHA TIPO

Nº: Numeración propia. Nombre: El que aparece en las fotografías en los distintos álbumes (entre paréntesis: en mayúsculas anotaciones de los álbumes; en minúscula anotaciones de este catálogo).

Nº Fotografía: Numeración original, discreta y correlativa, que a menudo consta en una esquina de los negativos (y, por consecuencia, de los positivos).

Positivos: Los positivos estudiados, sobre papel leptográfico (a falta únicamente de confirmarlo con un análisis en el laboratorio) tienen la siguiente procedencia:

- 1) *École Paris Tech*: álbum tipo "A", conservado en la mencionada escuela de ingenieros francesa. Un ejemplar aparentemente idéntico es el que se conserva en los Archivos de Patrimonio Nacional, en el Palacio Real de Madrid.
- 2) U.N.: álbum tipo "B", de la Universidad de Navarra.
- 3) B.N.E.: álbum tipo "C" conservado en la Biblioteca Nacional de España.
- 4) El álbum de confección moderna "Vistas de España", cuyos positivos son de época, perteneciente a la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España (Álbum 17/13).
- 5) Fotografías sueltas conservadas en la Biblioteca Nacional de España o en diversos lugares.

Dimensiones: Las dimensiones que aparecen son exactas. En el caso de la mención "desconocidas" ha sido imposible medirlas con exactitud aunque son similares a las anteriores.

Conservación: Los estados de conservación especificados son:

- 1) "muy bueno" en el caso de una conservación excelente, supuestamente como debía aparecer recién positivada.
- 2) "bueno": muy leve pérdida de intensidad.

3) resto: se especifica.

Atribución: Consta al pie de las fotografías.

Negativo: Todos los localizados son placas de vidrio al colodión de las mismas dimensiones (270 x 360 mm). Forman parte del Archivo Ruiz Vernacci, que fue originariamente del fotógrafo Jean Laurent, por lo que el número de inventario que aparece es el del Archivo. Se indica el n° de inventario antiguo y moderno, así como, si consta, el número del armario E, que es al que llegaron los negativos de Martínez Sánchez al incorporarse al archivo de Laurent.

Obra pública: Breves comentarios sobre las construcciones y su localización.



Túnel de Los Almadenes, José Martínez Sánchez, 1867

1. Puente de Arganda

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: Puente de hierro de la provincia de Madrid que atraviesa el río Jarama en la localidad de su nombre. Su longitud es de 120 m. Formaba parte de la carretera de Madrid a Valencia por Las Cabrillas.

2. Paso de las Entrepeñas del Tajo

Nº fotografía: (2)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Construcciones Varias"
- b) En el álbum de la U.N., en la sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E, en la sección "Vistas Varias"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 249 x 344 mm.; c) 249 x 344 mm.

Conservación: Las tres se encuentran en buen estado

Atribución: En las tres, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid".

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 463 (moderno VN-03123) y E 190. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid".

Obra pública: El paso se encuentra en la carretera de segundo orden entre Albadalajito y Guadalajara. Son tres km. de muro de contención de la carretera, con un profundidad de 10 m. bajo el agua.

3. Paso de las Entrepeñas del Tajo

Nº fotografía: (2t)

Positivos: Una sola prueba ha sido encontrada suelta en la B.N.E. Su apariencia es idéntica a la anterior

Dimensiones: 246 x 339 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

4. Estación de Tudela

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Construcciones Varias"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 502 (moderno VN-03125) y E 159. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: La estación fue construida dentro de la creación de una red de ferrocarriles básica para toda España, proyecto de Isabel II. Este edificio se encuentra en la línea de Zaragoza a Pamplona

5. Estación de Pamplona (exterior)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba se ha localizado en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Construcciones Varias"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 505 (modernos VN-03115 y VN-03113) y E 178. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: La estación pertenece, al igual que la precedente, al proyecto global ferroviario de Isabel II. Este edificio es el término de la línea que partía de Zaragoza

6. Estación de Pamplona (vías)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 505 bis (moderno VN-03093) y de nuevo E 178. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

7. Estación de Pamplona (andenes)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas varias". La diferencia entre esta fotografía y la anterior reside en la distancia desde la que se ha tomado la fotografía de la cubierta de hierro de los andenes, que en este caso es menor.

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 505 bis (el mismo que el de la fotografía nº 6 de este catálogo) (moderno VN-03644) y E 176. En la parte inferior de la placa, una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: (Ver fotografía nº 5)

8. Estación de Alsásua

Nº fotografía: No consta

Positivos: Vista panorámica de dos sólo encontrada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas varias"

Dimensiones: 257 x 578 mm. en total

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado, pero en positivos comercializados por Laurent figura con el nº de inventario C 509.

Obra pública: Esta estación es la prolongación del destino de la línea de Zaragoza a Pamplona

9. Puente de Osquia (tramo curbo [sic])

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 507 (moderno VN-03136) y E 189. Sobre la parte inferior de la placa una etiqueta indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: El puente de hierro está dividido en dos tramos uno curvo y otro oblicuo, amoldándose así a los accidentes geográficos. El tramo de esta fotografía consta de tres secciones de 29 m. cada una para una altura de 11 m. Formaba parte de la línea férrea de Zaragoza a Pamplona, dentro de la extensión de esta ciudad a Alsásua. El puente se eleva sobre el río Araquil, provincia de Pamplona

10. Puente de Osquia (tramo oblicuo)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 506 (moderno VN-03111) y E 181. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: Este tramo es la continuación del anterior, y al igual que aquel, se encuentra dividido en tres tramos de 29 m. cada uno, para una altura aquí un poco mayor: 20 m.

11. Puente de Tómalos

Nº fotografía: (7b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de fábrica"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 345 x 246 mm.; c) 345 x 247 mm.; d) 354 x 264 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid". La d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 468 (moderno VN-03102) y E 191. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: El puente se encuentra en la provincia de Logroño, en la carretera de primer orden entre Soria y Logroño. El arco del puente es elíptico. El eje mayor es de 22 m. y el menor de 8 m. Las aristas de la bóveda son de piedra tallada, el resto es de obra sencilla.

12. Puente de Nájera [sic]

Nº fotografía: (8b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de fábrica"
- b) En el álbum de la U. N., sección "Puentes de fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de fábrica"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 257 x 345 mm.; c) 257 x 345 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En todas consta en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: Estuvo en el Archivo Ruiz Vernacci según consta en una ficha de inventario, pero en este momento se desconoce tanto su paradero como su nº de inventario antiguo. En positivos comercializados por Laurent figura con el nº de inventario C 469.

Obra pública: En la provincia de Logroño y cerca de la ciudad que le da su nombre, en la carretera de segundo orden entre Burgos y Logroño. Formado por ocho arcos cuyas aristas son de piedra tallada mientras que el resto es de obra

13. Puente de Nágera [sic]

Nº fotografía: (8t)

Positivos: Una sola prueba localizada suelta en la B.N.E., en apariencia idéntica a la anterior

Dimensiones: 260 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

14. Obras de canalización de la ría del Nervión en Cedeja

Nº fotografía: (9b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 246 x 345 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 392 (moderno VN-03122) y E 193. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: Cedeja es un barrio de Bilbao construido a lo largo del río cuya desembocadura se canalizó bajo el reinado de Isabel II

15. Puente de Isabel II

Nº fotografía: (10)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 246 x 345 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 394 (moderno VN-03132) y E 194. En la parte inferior de la placa, una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: El puente comunicaba la parte antigua de la ciudad de Bilbao con la nueva, conocida como el "Ensanche". Estaba formado por siete arcos y fue diseñado por Adolfo de Ibarret

16. Puente colgante

Nº fotografía: (11)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 247 x 346 mm.

Conservación: Ambas en muy buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 395 (moderno VN-03099) y E 195. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: El puente está en la ciudad de Bilbao y sirve de conexión entre dos de sus barrios. Fue financiado y explotado comercialmente por una empresa privada. Se le conocía también como "Transbordador Vizcaya"

17. Obras de canalización de la ría del Nervión en Achuri

Nº fotografía: (12)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 247 x 345 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 393 (moderno VN-03131) y E 196. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: Achuri (Atxuri) es otro de los barrios de Bilbao, precisamente donde comienza la ría del Nervión

18. Puente de Zuera

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 345 x 257 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 508 (moderno VN-03128) y E 160. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: Formaba parte de la vía férrea entre Zaragoza y Barcelona por Lérida. Atraviesa el río Gallego, al norte de la ciudad de Zaragoza. Compuesto por cinco tramos de 30 m. cada uno. Los pilares, de obra, tienen una altura de 5,80 m.

19. Puente de Zuera

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 257 x 575 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 508 bis (moderno VN-03110 y VN-03114) y E 173 más E 174. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

20. Puente de Alcanadre (o Puente de Sariñena)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 510 (moderno VN-03130) y E 161. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y C^a. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: El Alcanadre es un afluente del Cinca. El puente formaba parte de la vía férrea entre Zaragoza y Barcelona por Lérida, a su paso por la localidad de Sariñena, en Huesca. Compuesto por tres tramos metálicos, de los cuales el central mide 65 m. y los laterales 20 m. para una altura total de 25 m.

21. Puente de Las Cellas

Nº fotografía: (17)

Positivos:

- a) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"
- b) Suelto en la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 242 x 340 mm.; b) 244 x 340 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: Sólo en la primera, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la otra sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: En la provincia de Huesca, el puente forma parte de la carretera de 2º orden entre Huesca y Monzón. La distancia entre los dos puntos de suspensión es de 97,30 m. y la altura es de 39 m. sobre el río Alcanadre

22. Puente de Las Cellas

Nº fotografía: (17b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Hierro"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 256 x 348 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 464 (moderno VN-03101) y E 197. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

23. Puente de Grado

Nº fotografía: (18)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 247 x 344 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El puente forma parte de la carretera de 2º orden entre Grado y Benasque, salvando el río Cinca. Se trata de una pieza de hierro de 68 m. para una altura de 34 m.

24. Puente de Grado

Nº fotografía: (18b)

Positivos:

a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro" (a continuación de la anterior)

b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"

La diferencia con las anteriores reside en que en ésta la distancia de la toma es menor

Dimensiones:

a) 257 x 345 mm.; b) 247 x 345 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci, con el nº de inventario antiguo C 465 (moderno VN-03098) y E 198. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid". La superficie correspondiente al cielo está cubierta por un papel en el lado de la emulsión

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

25. Puente del Llobregat

Nº fotografía: (19b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Hierro"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 250 x 345 mm.; c) 250 x 345 mm.; d) 251 x 339 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En las tres primeras, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la cuarta está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 511 (moderno VN-03100) y E199. En la parte inferior de la placa, una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: En la vía férrea de Tarragona a Martorell y Barcelona, el puente se encuentra en esta última provincia. Cada uno de los nueve tramos centrales mide 23 m. y los laterales 14,20 m., con una longitud total de 280,40 m.

26. Puente del Diablo

Nº fotografía: (20b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Obras Antiguas"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Obras Antiguas"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Obras Antiguas"
- d) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano en la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 257 x 340 mm.; c) 257 x 340 mm.
- d) dimensiones desconocidas

Conservación: a, b, y c en buen estado; d. presenta una emulsión inestable (amarillenta)

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid". La d está sin atribuir

Negativo: El negativo no ha sido localizado. No obstante, el Archivo Ruiz Vernacci conserva una placa de vidrio al gelatino-bromuro, positiva, a simple vista idéntica a esta fotografía, con el nº de inventario antiguo C 391 y E 200 (moderno VN-03097)

Obra pública: En la provincia de Barcelona, el puente es una joya arqueológica, resto de la Vía Augusta que atravesaba la región en época romana. Fue modificado hacia el siglo XV

27. Puente de Las Rochelas (o Háchelas)

Nº fotografía: (21b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Hierro"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 245 x 348 mm.; c) 245 x 348 mm.

Conservación: Las tres en buen estado

Atribución: En las tres, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: Hoy desaparecido a pesar de que formó parte del Archivo Ruiz Vernacci, ya que aún se conserva una ficha con el nº de inventario antiguo C 512 y E 201

Obra pública: El puente atraviesa el río Francolí, a su paso por la provincia de Tarragona, en la vía férrea de Lérida y Reus a Tarragona. Su forma es oblicua, dividida en tres partes, de las cuales la central mide 53 m. y las laterales 51 m. cada una. La altura de los pilares es de 38,60 m. cuyos primeros 10,60 metros desde la base son de obra, el resto es de hierro

28. Puente de La Riba

Nº fotografía: (22b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Hierro"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 250 x 343 mm.; c) 250 x 343 mm.
- d) 250 x 342 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; d está sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado, pero en positivos comercializados por Laurent figura con el nº de inventario C 514

Obra pública: El puente cruza el río Francolí y forma parte del trazado de la vía férrea de Lérida y Reus a Tarragona. El tramo es único y mide 53 m.

29. Puente de Lérida

Nº fotografía: No consta

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 248 x 344 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 399 (moderno VN-03526) y E 203. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: El puente forma parte del trazado de ferrocarril de Zaragoza a Barcelona. Cada tramo mide 40 m.

30. Puente de Lérida (frontal)

Nº fotografía: (23t)

Positivos:

- a) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Hierro"
- b) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 248 x 342 mm.; b) 257 x 344 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En a, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la b está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 399 bis (moderno VN-03811) y E 204. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

31. Viaducto de Buxadell

Nº fotografía: (24, 24b y 24t)

Positivos: Se trata de una panorámica de tres tomas

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"

Dimensiones:

- a) 246 x 350 mm. en los laterales y 248 x 265 mm. en la parte central; b) 248 x 350 mm. en los laterales y 248 x 265 mm. en la parte central

Conservación: a, está en buen estado; b, presenta un ligero velo blanquecino en la parte derecha de la panorámica aunque el aspecto general es bueno

Atribución: a, está sin atribuir; en b, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con los nº de inventario antiguo C 513 y C 513 bis (modernos VN-03534 y VN-03813) y E 206 más E 207.

Obra pública: El viaducto tiene 18 tramos, uno de los puentes más grandes de la vía férrea entre Zaragoza y Barcelona, en esta última provincia.

32. Puente de Navarclés

Nº fotografía: (25)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 252 x 340 mm.; c) 252 x 341 mm.; d) 256 x 338 mm.

Conservación: a, b y c están en muy buen estado. La d está sólo en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d, está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 446 (moderno VN-03369) y E 208. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid". Un papel cubre la zona del cielo por la parte de la emulsión, que en zonas correspondientes a la tierra se encuentra desprendida

Obra pública: El puente salva el río Llobregat y forma parte de la carretera de 2º orden de Manresa a Gerona. Cada uno de los tramos mide 20,62 m. para una altura de 11,50 metros.

33. Puente sobre el río Oñar (u Onyar)

Nº fotografía: (26b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 251 x 340 mm.; c) 251 x 340 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En las tres, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 456 (moderno VN-03368) y E 209. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: En la provincia de Gerona, el puente forma parte de la carretera de primer orden de Madrid a La Junquera. Su único arco mide 20,45 m.

34. Puente de Isabel II

Nº fotografía: (27)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"
- d) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano en la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 246 x 342 mm.; c) 246 x 342 mm.; d) dimensiones desconocidas

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid". La d, está sin atribuir.

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El puente se encuentra en la ciudad de Gerona, y forma parte de lo que fue el trazado de la carretera de primer orden de Madrid a La Junquera. Con éste se sustituyó otro más antiguo de piedra. La inauguración oficial se celebró el día 29 de junio de 1856

35. Puente de Isabel II

Nº fotografía: (27b)

Positivos: No se conoce ninguno

Dimensiones: No consta

Conservación: No consta

Atribución: No consta

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 398 (moderno VN-03224) y E 210. Es en apariencia idéntico al anterior. Sobre la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

36. Puente de Molins del Rey

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Obras Antiguas"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 459 (moderno VN-03094). En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: El puente atraviesa el río Llobregat, cerca de San Feliu de Llobregat, es de piedra y se le atribuye fama como lugar donde se libraron batallas contra los franceses

37. Estación de Barcelona (interior)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: Uno de los destinos más importantes de la vía férrea entre Madrid y la frontera francesa

38. Estación de Barcelona (exterior)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 428 (moderno VN-07680) y E 158. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

39. Faro de la isla de Buda

Nº fotografía: No consta

Positivos: Panorámica de dos tomas

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) Parte superior: 335 x 262 mm.; inferior: 202 x 262 mm., dimensión total: 537 x 262 mm.; b) desconocidas

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En la a, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la b, está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con los nº de inventario antiguo C 540 y 540 bis (moderno VN-03816 y VN-02890) y E 219, E 220 más E 221 bis. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: El faro se encontraba en la desembocadura del Ebro, en Tortosa, precisamente en la isla que la da su nombre. Su luz era fija y blanca, visible a 20 millas y situada a 57 m. sobre el nivel del mar. Se instaló el 1 de noviembre de 1864

40. Puente de Sert

Nº fotografía: (34)

Positivos: Una sola prueba localizada suelta en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones: 252 x 343 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: De construcción antigua y deteriorada, el puente fue reconstruido en 1861. Está en la provincia de Gerona

41. Puente de Sert

Nº fotografía: (34b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Obras Antiguas"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Obras Antiguas"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Obras Antiguas"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 252 x 345 mm.; c) 251 x 345 mm.

Conservación: Las tres en buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 457 (moderno VN-03812) y E 211. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

42. Puente de San Juan de las Abadesas

Nº fotografía: (35)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Obras Antiguas"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Obras Antiguas"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Obras Antiguas"
- d) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 237 x 341 mm.; c) 237 x 341 mm.
- d) desconocidas

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid". La d, está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 458 (moderno VN-03225) y E 212. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent Madrid". Un papel blanco cubre la superficie del cielo, ayudado por pintura blanca en las zonas más delicadas. Con pintura roja se han cubierto algunos personajes que posaban encima del puente

Obra pública: De construcción romana, el puente salva el río Ter a su paso por la provincia de Gerona. La apertura máxima del arco es de 34 m.

43. Puente del Ebro

Nº fotografía: No consta

Positivos: Panorámica de dos tomas, encontrada una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 560 x 345 mm. totales

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci, sólo una de las tomas, con el nº de inventario antiguo C 504 (moderno VN-03124) y E 185, E 186 más E 187.

Obra pública: Próximo a la ciudad de Tortosa, servía para facilitar el paso del ferrocarril de Tarragona a Castellón sobre el río Ebro en su parte más ancha

44. Faro de la Punta del Llobregat

Nº fotografía: (37)

Positivos: Una sola prueba suelta en la B.N.E.

Dimensiones: 345 x 259 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: Instalado en una torre antigua, con una luz giratoria visible a una distancia de 18 millas. Inaugurado el 1 de marzo de 1852 sobre la costa de la provincia de Barcelona

45. Faro de la Punta del Llobregat

Nº fotografía: (37b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la B.N.E., sección "Faros"

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 352 x 257 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En ambas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 527 (moderno VN-03370) y E 213. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid". Un papel blanco recubre la superficie del cielo por el lado de la emulsión, ayudado en las zonas delicadas por pintura del mismo color

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

46. Acueducto de Tarragona (o de Las Ferraras)

Nº fotografía: (40)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Obras Antiguas"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Obras Antiguas"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Obras Antiguas"
- d) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 252 x 345 mm.; c) 252 x 345 mm.; d) desconocidas

Conservación: a y d están en buen estado; b y c están en muy buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: en el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 410 (moderno VN-03809). En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid". Sobre el lado de la emulsión un papel blanco recubre la superficie del cielo

Obra pública: Atribuida a la época de Trajano, el acueducto está compuesto por dos filas de arcos sobrepuestos con una altura total de 26 m.

47. Arco de Bará (o de Berá)

Nº fotografía: (41)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Obras Antiguas"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Obras Antiguas"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Obras Antiguas"

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 342 x 247 mm.; c) 343 x 247 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 411 (moderno VN-02841) y E 215. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Sobre el lado de la emulsión un papel blanco recubre la superficie del cielo

Obra pública: El arco formaba parte de la Vía Augusta y se encuentra a 20 km. de la ciudad de Tarragona. A esta misma Vía pertenecía el Puente del Diablo (ver fotografía nº 26)

48. Arco de Bará (o de Berá)

Nº fotografía: (41b)

Positivos: Una sola prueba en el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano de la B.N.E.

Dimensiones: Desconocidas

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 411, que es el mismo que el de la fotografía anterior, a pesar de que son dos placas diferentes (moderno VN-02846): en ésta el coche de caballos que aparecía en el fondo de la anterior ya no está. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

49. Canteras del Puerto de Tarragona

Nº fotografía: (42)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"
- d) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 242 x 345 mm.; c) 242 x 345 mm.
- d) desconocidas

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 541 (moderno VN-03254) y E 217. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". También se conserva una placa de vidrio con el mismo nº de inventario antiguo que esta a pesar de ser diferentes. Parece que se trataba de una panorámica de al menos dos fotografías, por lo que ésta y la anterior serían complementarias

Obra pública: La cantera se encontraba en el exterior de la ciudad, al pie de la colina de Santa. Tecla. La piedra que se extraía era calcárea del período cretáceo con diversas coloraciones, utilizada mayormente para la construcción

50. Canteras del Puerto de Tarragona

Nº fotografía: No consta

Positivos: No ha sido localizado ningún positivo de la época en los álbumes trabajados ni sueltas. Sin embargo Publio López Mondéjar publica una reproducción de lo que parece un positivo antiguo correspondiente a la placa citada aquí abajo

Dimensiones: Desconocidas

Conservación: Desconocida

Atribución: Desconocida

Negativo: Desconocido.

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

51. Faro de la Punta de La Baña

Nº fotografía: (43)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Faros"

Dimensiones:

- a) 330x 250 mm.; b) 326 x 239 mm.; c) 326 x 236 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En las tres, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 538 (moderno VN-02842) y E 218. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco recubre la zona del cielo ayudado por pintura del mismo color que está empezando a desaparecer

Obra pública: El faro estaba situado en la punta que cierra el puerto de Los Alfaques, en Tarragona, con una luz fija a 19 m. de altura y visible a 13 millas. Fue instalado el 1 de Noviembre de 1864

52. Faro de la Punta de La Baña

Nº fotografía: (43b)

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada suelta en la B.N.E., en apariencia idéntica a la anterior

Dimensiones: 326 x 237 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

53. Faro de la Punta del Fangar (o Fangal)

Nº fotografía: (45)

Positivos: Una sola prueba localizada suelta en la B.N.E.

Dimensiones: 319 x 242 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El faro, situado cerca del puerto del mismo nombre, al norte de la desembocadura del río Ebro, poseía una luz fija y blanca visible a 10 millas. Fue instalado el 1 de Noviembre de 1864

54. Faro de la Punta del Fangar (o Fangal)

Nº fotografía: (45b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Faros"

Dimensiones:

- a) 340 x 240 mm.; b) 328 x 240 mm.; c) 328 x 240 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En las tres, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 539 (moderno VN-02889) y E 222. Sobre la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". La emulsión está deteriorada de manera general, habiendo desaparecido parcialmente en la superficie correspondiente al suelo de arena. Un papel blanco cubre la superficie del cielo, ayudado por pintura del mismo color.

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

55. Canteras del Puerto del Grao (Canteras del Puig)

Nº fotografía: No consta

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"
- d) Suelto en la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 251 x 342 mm.; c) 251 x 342 mm.; d) 267 x 336 mm.

Conservación: Todas en buen estado. La d presenta un leve tono amarillento

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid". La d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 498 (moderno VN-03519) y E 230. Sobre la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: De la cantera se extraía piedra blanca calcárea utilizada en la construcción

56. Puerto del Grao

Nº fotografía: No consta

Positivos: De esta panorámica de dos existen pruebas positivas:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"

Dimensiones:

- a) 250 x 665 mm.; b) 231 x 661 mm.; c) 231 x 661 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En las tres, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 414 (moderno VN-03517, VN-03518 y VN-03525) y E 231 más E 232. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: El puerto sigue aún hoy siendo uno de los más importantes de la península, y en el Mediterráneo el segundo después del de Barcelona. Por consiguiente obras y reformas se han sucedido a lo largo del tiempo y, sin embargo, ninguna de éstas tuvo lugar bajo el reinado de Isabel II. Durante este período el puerto esperaba la continuación de las obras comenzadas en 1802, que no llegaron hasta 1880

57. Carretera de Las Cabrillas – Paso del río Cabriel

Nº fotografía: (53)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"
- d) Suelto en la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 251 x 339 mm.; c) 251 x 339 mm.; d) 249 x 334 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado, pero en positivos comercializados por Laurent figura el nº de inventario C 496

Obra pública: En la carretera de Las Cabrillas, que va de Madrid a Valencia, el paso del río Cabriel está en la provincia de Cuenca, cerca de la raya de Valencia. Se trata de un desfiladero cuyo acceso era imposible a causa de la altura y de la composición rocosa de las montañas que formaban un escarpado precipicio

58. Carretera de Las Cabrillas – Paso del río Cabriel

Nº fotografía: (54)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 249 x 340 mm.; c) 249 x 340 mm.; d) 249 x 334 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado, pero en positivos comercializados por Laurent figura el nº de inventario C 494

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

59. Carretera de Las Cabrillas – Paso del río Cabriel

Nº fotografía: (55)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"
- d) Suelto en la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 248 x 340 mm.; c) 248 x 340 mm.; d) 246 x 334 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado, pero en positivos comercializados por Laurent figura el nº de inventario C 495

Obra pública: (Ver fotografía nº 57)

60. Carretera de Las Cabrillas – Paso de río Cabriel

Nº fotografía: (57b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 247 x 334 mm.; c) 247 x 334 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 497 (moderno VN-03524) y E 226. En la parte inferior una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco recubre la superficie del cielo

Obra pública: (Ver fotografía nº 57)

61. Puente del Cabriel

Nº fotografía: (58)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 254 x 340 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En las dos, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 499 (moderno VN-03523) y E 227. En la parte inferior una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco ayudado por pintura del mismo color recubre la superficie del cielo

Obra pública: Formaba parte de la carretera de las fotografías anteriores

62. Puente del Cabriel

Nº fotografía: (58b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 250 x 335 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En a, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la b está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 499 (moderno VN-03221) que es el mismo que el de la anterior, a pesar de diferir notablemente en la distancia de la toma que en ésta es mayor. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Un papel blanco cubre la zona del cielo por el lado de la emulsión

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

63. Acueducto de Teruel

Nº fotografía: (59b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Obras Antiguas"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Obras Antiguas"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Obras Antiguas"
- d) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 251 x 345 mm.; c) 252 x 343 mm.; d) desconocidas

Conservación: a, b y c en buen estado; la d presenta un velo blanquecino sobre la parte inferior

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 412 (moderno VN-03529) y E 229. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco cubre la superficie del cielo

Obra pública: Conocido también como el acueducto de Vedel -ya que fue reconstruido por el francés Pierre Vedel en el siglo XVI-, la obra debía servir en época romana para conducir las aguas desde un manantial lejano, así como para facilitar la circulación de la ciudad. Ambas funciones, la de viaducto y la de acueducto se llevaban a cabo en sus dos filas superpuestas de arcos

64. Puente de Onda

Nº fotografía: (65)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 252 x 342 mm.; c) 252 x 342 mm.; d) 250 x 335 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 451 (moderno VN-04100) y E 234. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid". Por el lado de la emulsión un papel blanco recubre la superficie del cielo. El papel está rasgado. Dos personajes que se encontraban encima del puente han sido "borrados" con pintura roja

Obra pública: El puente tiene un arco de 23,50 m. y se encuentra cerca de Nules, en Castellón

65. Puente de La Bota

Nº fotografía: (66b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 251 x 336 mm.; c) 251 x 336 mm.; d) 251 x 340 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 452 (moderno VN-03528) y E 235. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: Sobre el río Mijares, Castellón, el puente forma parte de la carretera de Zaragoza a Castellón, atravesando el barranco de Vallivana. El arco mide 21 m. de ancho para una altura máxima de 27m.

66. Paso del Cerro del Cuervo

Nº fotografía: (67)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 251 x 343 mm.; c) 251 x 343 mm.; d) 250 x 333 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 453 (moderno VN-03220) y E 236. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: Cerca de Morella, Castellón, el paso zigzagueante forma parte de la carretera de Zaragoza a Castellón

67. Faro de Oropesa

Nº fotografía: (68)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 340 x 255 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En las dos, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 530 (moderno VN-04086) y E 237. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid"

Obra pública: Oropesa es un cabo de la provincia de Castellón. La luz estaba colocada a una altura de 24 m. sobre el nivel del mar y era visible a 18 millas. Fue instalado el 1 de abril de 1857

68. Faro de Oropesa

Nº fotografía: (68b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 340 x 255 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En las dos, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

69. Viaducto de Valletorta

Nº fotografía: (69b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 253 x 342 mm.; c) 253 x 342 mm.; d) 253 x 339 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 454 (moderno VN-03530) y E 238. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid". Por el lado de la emulsión un personaje que se encontraba encima del viaducto ha sido "borrado" con pintura roja

Obra pública: El viaducto, de piedra, se encuentra en la carretera de Zaragoza a Castellón, cerca de Morella en la provincia de Castellón

70. Presa del pantano de Lorca

Nº fotografía: (90)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 252 x 336 mm.; c) 252 x 336 mm.; d) 250 x 338 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 400 (moderno VN-03578) y E 239. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión los dos personajes que se encontraban sobre la presa han desaparecido bajo la pintura roja

Obra pública: La presa de Lorca, en Murcia, se construyó en el siglo XVIII y fue destruida en 1802. En 1866 su reconstrucción estaba en proyecto

71. Puente de Archena

Nº fotografía: (91)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Hierro"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Hierro"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 244 x 331 mm.; c) 244 x 331 mm.

Conservación: Todas en muy buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 515 (moderno VN-03579) y E 240. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco cubre la superficie del cielo

Obra pública: Archena es una ciudad termal próxima a Murcia, en la ribera del río Segura. El puente une esta población con el ferrocarril de Albacete a Cartagena, todavía en Murcia. Tiene tres tramos de hierro con pilares de obra. En cada extremidad, también de obra, se culmina con tres arcos de medio punto

72. Estrecho y túnel de Los Almadenes

Nº fotografía: (92)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Vistas Varias"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Vistas Varias"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 252 x 342 mm.; c) 252 x 342 mm.

Conservación: Todas en muy buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 516 (moderno VN-03574) y E 241. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco recubre la superficie del cielo

Obra pública: El paso está situado en la línea de ferrocarril de Albacete a Cartagena, en la provincia de Murcia cerca de Cieza, donde el terreno es particularmente rocoso

73. Estrecho y túnel de Los Almadenes

Nº fotografía: No consta

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"
- b) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 255 x 345 mm.; b) 250 x 337 mm.

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: Ambas sin atribuir. No obstante la b está atribuida a Martínez Sánchez en la p. 351 del catálogo de la B.N.E. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

74. Puente de Benisayó

Nº fotografía: (93b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"
- d) Suelta, en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 251 x 317 mm.; c) 251 x 317 mm.; d) 239 x 313 mm.

Conservación: Todas en muy buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 444 (moderno VN-03222) y E 242. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco recubre el cielo

Obra pública: En la carretera de Játiva a Alicante y próximo a Alcoy, el puente tiene cinco arcos de medio punto con una abertura de 11.50 m. cada uno

75. Faro de la Isla de Tabarca

Nº fotografía: (94)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Faros"
- d) Suelta en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 342 x 252 mm.; c) 340 x 251 mm.; d) 332 x 249 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 526 (moderno VN-03367) y E 243. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: El nombre de Tabarca proviene de la isla tunecina del mismo nombre, isla de la que en 1768 llegaron algunos pescadores para instalarse. La luz era visible a 15 millas desde una altura de 27 m. sobre el mar de Alicante. Se instaló en 1854

76. Puente del Arroyo del Moro

Nº fotografía: No consta

Positivos: una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El puente es un tramo de la vía férrea entre Albacete y Cartagena, en la provincia de Murcia

77. Viaducto del Huéchar

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El Huéchar es un afluente del Almería. El viaducto está cercano a Gador, en la carretera de Almería a Las Cárdenas. En el momento de la fotografía se construían cinco arcos de medio punto con una altura de 30,20 m. para una abertura de 14 m.

78. Puente de Tablate

Nº fotografía: (98)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 246 x 346 mm.; c) 246 x 346 mm.; d) 247 x 336 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 460 (moderno VN-03366) y E 244. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión una mancha oscura cubre la parte derecha del puente (en los positivos esta zona está retocada a grafito)

Obra pública: El puente está ente Motril y Granada, cerca de Ízbor. Consta de un único arco de 45 m. de altura que se eleva sobre un precipicio

79. Puente del Guadalfeo

Nº fotografía: (99b)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 252 x 344 mm.; c) 250 x 342 mm.

Conservación: a en buen estado; b y c en muy buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 461 (moderno VN-03365) y E 245. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco recubre la superficie del cielo

Obra pública: El puente está en la carretera de Motril a Granada, al igual que el precedente. Compuesto por cinco arcos de medio punto para una altura de 20 m.

80. Puente de Ízbor

Nº fotografía: (100)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Puentes de Fábrica"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Puentes de Fábrica"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 253 x 341 mm.; c) 253 x 341 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 462 (moderno VN-03362) y E 246. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent. Madrid". Por la parte de la emulsión un papel blanco recubre la zona del cielo

Obra pública: El puente, cerca de Órgiva en la provincia de Granada, era parte del trazado de la carretera entre Velalcázar y Motril, por encima del río Lecrín. Con cuatro arcos de medio punto, el más ancho tiene una luz de 23 m. mientras que los otros tres la tenían de 7 m. para una altura total de 14 m.

81. Faro de Torrox

Nº fotografía: (101)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Faros"
- d) Suelto en los fondos de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 330 x 250 mm.; c) 330 x 251 mm.; d) 363 x 261 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 532 (moderno VN-02907) y E 247. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por la parte de la emulsión un papel blanco recubre la zona del cielo

Obra pública: El faro está en la provincia de Málaga, en la punta de su nombre, cercano a la localidad de Nerja e instalado en las ruinas de un antiguo castillo el 1 de Diciembre de 1864. Su luz fija se elevaba a 28 m. sobre el nivel del mar y era visible a 15 millas

82. Faro de Calamoral (en la Punta de Calaburras)

Nº fotografía: (102)

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Faros"

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) 249 x 341 mm.; c) 249 x 341 mm.

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En todas, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 533 (moderno VN-03360) y E 248. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé". Por el lado de la emulsión un papel blanco recubre la zona del cielo

Obra pública: El faro está en la punta de Calaburras, Málaga, al sur de Fuengirola. Su luz fija se elevaba a 34 m. sobre el nivel del mar y era visible a 16 millas. Se instaló el 1 de agosto de 1863

83. Faro del Puerto de Málaga

Nº fotografía: No consta

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Faros"
- b) En el álbum de la U.N., sección "Faros"
- c) En el álbum de la B.N.E., sección "Faros"
- d) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 345 x 257 mm.; b) 341 x 256 mm.; c) 340 x 256 mm.; d) desconocidas

Conservación: Todas en buen estado

Atribución: En a, b y c, en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; la d está sin atribuir

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 534 (moderno VN-04081) y E 254. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: La luz de este faro se elevaba a 37 m. sobre el nivel del mar. Por iniciativa de Joaquín M^a Pery se instaló en una torre antigua

84. Puerto de Málaga

Nº fotografía: No consta

Positivos: Panorámica de tres tomas, una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"

Dimensiones: 265 x 760 mm., en total

Conservación: En muy buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El puerto es uno de los más importantes del Mediterráneo

85. Puente del Guadalhorce (lado izquierdo)

Nº fotografía: No consta

Positivos:

- a) En el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"
- b) En el álbum de confección moderna "Vistas de España" de la Colección Castellano de la B.N.E.

Dimensiones:

- a) 257 x 345 mm.; b) desconocidas

Conservación: Ambas en buen estado

Atribución: En a), en el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"; b) está sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El puente está cerca de la ciudad de Málaga. En el momento de la toma se procedía a reemplazar la vieja estructura de obra por una de hierro. Cada tramo medía 36,20 m.

86. Puente del Guadalhorce (lado derecho)

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Fábrica"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: (Ver fotografía anterior)

87. Puente del Genil

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Puentes de Hierro"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En buen estado

Atribución: En el soporte, al pie de la fotografía: "J. Martínez Sánchez, fotógrafo. Puerta del Sol, 4. Madrid"

Negativo: En el Archivo Ruiz Vernacci con el nº de inventario antiguo C 522 (moderno VN-03135) y E 188. En la parte inferior de la placa una etiqueta pegada indica: "J. Laurent y Cía. Madrid. Es propiedad. Déposé"

Obra pública: El puente formaba parte del trazado del ferrocarril de Córdoba a Málaga

88. Túnel de Espeluy

Nº fotografía: No consta

Positivos: Una sola prueba ha sido localizada en el álbum de la *École Paris Tech*, tomo "Vistas Varias"

Dimensiones: 257 x 345 mm.

Conservación: En muy buen estado

Atribución: Sin atribuir

Negativo: No ha sido localizado

Obra pública: El túnel se estaba construyendo como parte del trazado del ferrocarril de Manzanares a Córdoba, en la provincia de Jaén

CAPÍTULO V

El lugar de José Martínez Sánchez en la Historia de la Fotografía

Conclusiones



1. José Martínez Sánchez y España

La obra que conocemos de José Martínez Sánchez está constituida por retratos de gabinete y series realizadas en el exterior, ya sean de actualidad o de documentación. Tanto en los unos como en las otras se percibe una constante preocupación por cuestiones relativas a la técnica, a los tiempos de los procesos y a la dificultad de manipulación u obtención de las imágenes. Desarrolló su carrera profesional entre 1850 y 1870, los veinte años de toda una generación, durante los cuales contribuyó a la mejora de las técnicas que empleó, basadas todas en el procedimiento negativo-positivo, a partir de placas de gran formato y hasta tamaños reducidos, como las de tipo *carte de visite*.

La mayor parte del tiempo utilizó negativos de vidrio al colodión húmedo combinados con positivos, en un primer momento a la albúmina para pasar después al papel leptográfico de su invención, como ya hemos explicado, un papel para positivos baritado. Trabaja con soltura en interiores y en exteriores: le conocemos imágenes en las que está situado con su cámara entre o frente a una multitud, otras que ha tomado en invierno en los lugares más inhóspitos e inclementes de la Península Ibérica y aún otras en las que es capaz de reducir los tiempos de exposición tanto como que no se aprecian barridos a pesar del movimiento.

Sabemos, por lo tanto, que estuvo permanentemente preocupado por perfeccionar la técnica. Por un lado, como muchos de sus contemporáneos, los tiempos de exposición: aún no nos permiten hablar de instantáneas pero sí es cierto que congela ya algunos movimientos no demasiado intensos ni rápidos. Por el otro, consigue reducir la complejidad y el tedio del procesado en el laboratorio con su papel leptográfico, sin detrimento de la calidad; es más, mejorándola. En suma, llega a alcanzar una simbiosis entre eficacia y belleza, con una labor que abarca todos los campos de la fotografía, los cuales domina como pocos de entre los miembros de esa segunda generación de fotógrafos españoles a la que pertenece. A pesar de que no sabemos quién fue su maestro, seguro que siguió las enseñanzas de alguien ya versado desde un principio con los mejores. Intuimos que se trató de un purista por la sencillez de sus imágenes. No se deja llevar por algunas modas de la época –como colorear las imágenes– ni siente que su obra tenga nada que ver con el arte, con las bellas artes. Repite formulas “de éxito” sin

buscar ser original –aunque sí a veces algo atrevido–, entendiendo que su trabajo debe estar perfectamente sistematizado y controlado, en otras palabras, integrando la ciencia en una nueva faceta de la expresión artística. A través del retrato y de los paisajes advertimos una constante intención de ajustar la cámara, su ojo, a los deseos de quien le ha encargado la imagen, eliminando su aportación o visión particular y caprichosa, esa que nos daría aquellas indicaciones de estilo a las que los artistas tanto les cuesta renunciar.

Con toda seguridad es la búsqueda de perfección, en tal sentido, alejada completamente de la impronta personal, la que le permite asociarse con otros fotógrafos en una simbiosis tal que, hoy por hoy, nos impide diferenciar las imágenes de uno y de otro. Así fue con Cosmes y con Laurent. Pero probablemente también con otros pupilos suyos, desde su propio sobrino Eduardo Blasco hasta el mismísimo infante Sebastián Gabriel, pasando por Alejandrina Alba y tantos otros que iremos conociendo, esperamos, en los años que vienen. En cierto modo nos puede resultar frustrante no ser capaces hoy de disociar la parte de cada cual. La realidad es que se trata, una vez más, de la prueba de que fue un profesional inestimable, consciente de sus limitaciones pero también de sus grandes capacidades, sin pretensiones más allá de satisfacer a sus clientes y compañeros.

José Martínez Sánchez fue un fotógrafo excepcional en su época. Subvirtiendo las palabras de León Vidal²³⁸, uno de esos “fotógrafos inteligentes” que no abundaban en España. Con esta segunda parte no podemos estar de acuerdo, pero creemos que el francés lo definió con tino, a pesar de no referirse al valenciano de Madrid. Es más, en nuestra opinión, Martínez Sánchez brilló profesionalmente no porque el panorama español fuera decepcionante, sino todo lo contrario porque resulta mucho más meritorio sobresalir entre próceres de la fotografía, esos que fueron además de colegas, muchos de ellos, amigos. Si no, ¿cómo llamaríamos a un fotógrafo que fue precursor del reportaje fotográfico tanto de actualidad o periodístico como documental (que realizó antes de que lo hicieran los considerados como tales) e inventor de un nuevo procedimiento igual al que se utilizará en todo el mundo a partir de 1880?

²³⁸ Vidal, León: “La photographie en Espagne”. En *Le Moniteur de la Photographie*, 1 agosto 1872.

Nos acercamos así a un terreno delicado que mucho tiene que ver con la propia identidad española desde tiempos inmemoriales. No podemos ni queremos discutir la escasez de medios, la precariedad de planificación y otras muchas deficiencias que han caracterizado a España a través de los siglos. Hemos ido de la mano de los países que nos indican el camino, *su camino*, y hemos aprendido mucho. Probablemente debamos seguir inspirándonos en ellos siempre. Nos referimos naturalmente a Francia, Inglaterra e incluso Estados Unidos, y en menor medida a Alemania. Basta con ver quiénes circulan en la península ibérica a partir de 1839 con sus cámaras y su nuevo método casi milagroso: franceses e ingleses sobre todo; los mismos que se instalaron entre nosotros y que ejercieron su profesión con unos niveles de ejecución excelentes.

Vienen a nuestra mente inmediatamente Clifford, Laurent, Franck, Disdéri, el Conde de Vernay, Spreafico... Sobra con fijarse en quiénes confían ellos, los extranjeros, para no cegarnos con su presencia. Dejemos que sean ellos los que nos abran los ojos y nos muestren, también, quiénes estaban -como poco- a su altura. Inmediatamente se revela ante nosotros toda esa llamada “segunda generación”, casi todos españoles, que por serlo, a veces no nos parecen “tan” buenos. Pero lo son. Simple y llanamente. Hoy lo sabemos igual que lo sabían en su propia época. Alonso Martínez, Eusebio Juliá, Enrique Godínez... y tantos otros. Los de allá mantienen sus lazos por lo general con sus países de origen, de ahí que, llegado el momento de escribir la historia de la fotografía, en sus países los buscaran a ellos para completar sus relatos antes que rescatar del olvido a los que nosotros mismos habíamos enterrado.

Los intentos que hemos hecho en España para recuperar nuestra historia de la fotografía son a la vez, paradójicamente, heroicos y tímidos. Antes de enumerarlos todos, baste con reflexionar sobre el peso que la fotografía tiene en los estudios de la historia de la imagen que se imparten en la universidad, por no hablar de los niveles anteriores de enseñanza. El impulso institucional que se dio a esta disciplina en los años 80 ha decaído en cierto modo a pesar del interés creciente de la población en general. Como fuere, ha llegado el momento de alzar a nuestros fotógrafos, de integrarlos en la historia de la fotografía mundial, ya que esta se escribe localmente también, y aquí tenemos que

recordar las acertadas palabras de Carmelo Vega²³⁹ cuando afirma que *no hay una historia única de la fotografía sino historias de la fotografía que nos permiten ajustar una mirada polimórfica y abierta a la fotografía como fenómeno histórico*. Trabajemos nosotros allende nuestras fronteras, en intercambio internacional, tal cual, sin ir más lejos, el propio Martínez Sánchez lo hiciera, cuando no dudó en trasladarse hasta París con el convencimiento de que allí podía informarse y aprender y adonde volvió años después para contarles lo que había conseguido. Un buen ejemplo a seguir.



El pintor Manuel Castellano, CC, BNE

²³⁹ Carmelo Vega. “Un modelo sin modelo. Repensar la historia de la fotografía en España”. En *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* nº 10, enero 2015, 58.

2. José Martínez Sánchez en la Historia de la Fotografía

Con todo lo anterior queríamos abrir el camino para encontrar ese hueco que José Martínez Sánchez merece en la historia de la fotografía *universal* por muy en la periferia de la misma que nos encontremos²⁴⁰. En cierto modo él ya le pertenece porque su obra así nos lo confirma. Conocemos sus méritos con detalle, repasados uno a uno en los capítulos anteriores. Hemos analizado sus fotografías en comparación con las de aquellos fotógrafos que, nos han contado, llevaron a cabo tareas en algún modo similares a las suyas, y así hemos comprobado que, efectivamente, está a la par cuando no, en ocasiones, algo por delante.

En el capítulo II repasamos su labor como retratista, la que menos hemos estudiado sólo someramente por estar íntimamente relacionada con la muy extensa Colección Castellano, apuntando no obstante pautas para identificar correctamente las fotografías que sin lugar a duda le son atribuibles. Aún cuando esta tarea está simplemente esbozada, ya son muy numerosos los retratos que hemos despejado como suyos, de entre los cuales algunos de una sorprendente modernidad: fondos neutros, poses cercanas y sencillas, formatos medianos o grandes (muy probablemente recortados), mirada directa a la cámara, sin decorados ni elementos que perturben el diálogo entre el retratado y el observador. Además, numerosos de estos retratos, si bien muchos presentan el brillo propio de la albúmina, son de apariencia completamente mate, con un nivel de profundidad y gradación en los grises que les confieren un realismo cautivador. A partir de los retratos familiares ha sido sencillo establecer un conjunto de elementos, desde el mobiliario hasta el suelo, que al repetirse nos ofrecen siempre el mismo entorno con puestas en escena de múltiples y variadas combinaciones. A todas luces, aquellos que comparten ese espacio y decoración son atribuibles a Martínez Sánchez y a cualquiera de sus ayudantes, es decir, son producto de su gabinete. Otro de los aspectos relevantes de los retratos es la variedad de opciones que el estudio ofrecía a sus clientes, amoldándose a sus gustos y preferencias. Desde los más clásicos a los más desenfadados o incluso algo atrevidos, el repertorio es inagotable.

Pero sin duda, después de analizar exhaustivamente tanto los documentos aportados como el contexto en el que se produjo, es la invención de los diferentes tipos de papel

²⁴⁰ Ibidem, 58.

baritado que bautizaron como “leptográfico” lo que ya en este capítulo II nos pone delante de un fotógrafo creativo e inquieto que no sobresaldría solo por sus retratos. La norma entre los profesionales de la fotografía era seguir un proceso tal como se describía en las instrucciones o en las sesiones explicativas que realizaban sus promotores. Martínez Sánchez consigue poner a punto un papel de su invención más rápido y de mejor calidad, más “fino”, de ahí el prefijo de “leptos”. Papel para positivos que le permite culminar la magna tarea de realizar un inventario nacional de obras públicas en poco más de dos meses y que va a promover gracias a Laurent, con quien había creado una sociedad en 1865 con el objetivo de comercializar el papel leptográfico. Su obra conjunta va a traspasar las fronteras de nuestro país, recibiendo en París, en la Exposición Universal de 1867 los más altos honores.

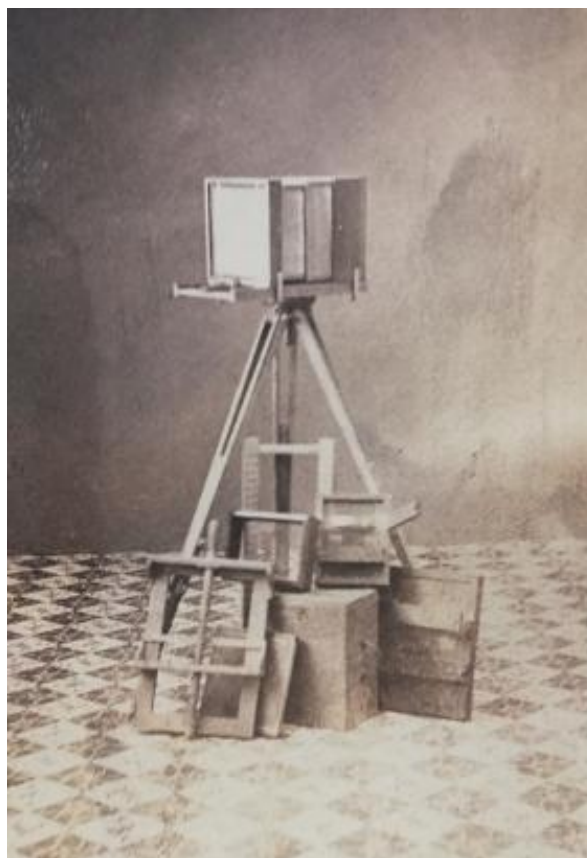
Este inventario, que en España supone una organización y gestión a los más altos niveles gubernamentales, es una obra única en sí misma, muy por encima de los proyectos puntuales de tema industrial similares en el mundo, ya que además incluye las imágenes que sobre la construcción del Canal de Isabel II hiciera Clifford unos años antes. Como ya vimos en el capítulo IV, sólo encontramos un precedente en 1851 con la *Mission Héliographique*, encargo similar del gobierno de Francia con el fin de inventariar y preservar su patrimonio arquitectónico nacional. Como analizamos en ese capítulo, además del largo tiempo para realizarlo y de la temática, una de las diferencias a favor del conjunto de las obras públicas es precisamente la homogeneidad de los resultados, no sólo en lo que a lenguaje expresivo se refiere, sino en técnicas empleadas, ya que el encargo galo solo indica lugares que fotografiar, dejando al albedrío de cada fotógrafo cómo hacer las tomas. De este modo, los álbumes de obras públicas son una referencia no sólo en el campo de la fotografía industrial sino como encargo gubernamental de envergadura nacional, referencia a su vez para otros países y escuela para generaciones futuras.

Hemos dejado deliberadamente para el final de esta revisión la serie de fotografías del viaje a Valencia de la reina Isabel II. Se trata en efecto de un reportaje foto-periodístico, o al menos de un precursor del mismo. Estamos en disposición de afirmarlo porque hemos analizado la serie conforme a diferentes teorías sobre lo que un trabajo de esas características debe presentar. Tal y como vimos en el capítulo III, cumple con todos y cada uno de los requisitos que definen un reportaje, al menos a su modo. Es más, la

serie de Valencia, desde esa óptica, es mucho más acorde a la definición de un reportaje periodístico que los que se han venido considerando los primeros en el género, ya sean sobre la guerra de Crimea o la de Secesión en EE.UU., por ejemplo. Como vimos, ni Le Gray en 1857 con las imágenes “posadas” de las maniobras militares de Châlons en 1857, ni Barnard, O’Sullivan o Brady en los mal llamados reportajes de guerra de entre 1861 y 1865 reunieron las características suficientes para denominarlos de este modo. Habría que esperar a la entrevista de Chevreuil por Nadar en 1886 para poder hablar de un reportaje fotoperiodístico. De este modo, el reportaje de Valencia, realizado en 1858, debería figurar como uno de los grandes precursores, ya que elementos de los que adolecen los que hemos mencionado arriba y que son los que encontramos en los libros de Historia de la Fotografía, sí están presentes en el reportaje de Cosmes y Martínez Sánchez, realizado antes y con un ajuste mucho más cercano a la definición de reportaje. No olvidemos que para referirnos a este género con propiedad, debemos encontrar junto a la narración visual, independiente del texto e informativa *per se*, una secuencia temporal que defina una acción, ese evento noticiable objeto de la comunicación. Características que no se cumplen en esas series, independientemente de que la intención fuera otra, ya que la *necesidad* de comunicar determinados episodios de suma importancia para sus respectivos países existía ya de manera más que latente. De este modo, a nuestro modesto entender, la serie realizada por Cosmes y Martínez Sánchez se sitúa con anterioridad a la de Nadar como único precedente a título completo, compartiendo con las otras series de guerra una preocupación y algunas de sus características. Debemos por todo lo anterior prevenir contra el mal uso extendido de esta categoría, insistiendo en que cualquier serie documental no es un reportaje fotoperiodístico, de la misma manera que un par de imágenes de un evento o hecho noticiable, tampoco lo son.

En definitiva, José Martínez Sánchez fue un pionero que desarrolló un lenguaje propio en el novísimo campo de la Fotografía en España. A partir de 1850, por el camino de la invención técnica y la conquista de nuevos géneros expresivos, pasa a incluirse en el Arte, liberado de las “bellas artes”. Así el valenciano de Madrid, con su obra, anunció lo que a partir de 1880 serían los principios fundamentales de la era analógica: sencillez, rapidez y eficacia, y más adelante, en el terreno de la comunicación, la base de la era digital. De ahí que debamos reservarle un lugar destacado en la Historia de la Fotografía

universal.



Cámara fotográfica y chasis varios, CC, BNE

3. Cuestiones pendientes

Con todo, el trabajo realizado hasta ahora plantea algunas incógnitas que, a buen seguro, si las investigaciones lo permiten, se irán despejando en los años venideros. Son las relacionadas con la formación y con el gabinete de Valencia principalmente. Pero también queda por esclarecer quiénes fueron, a su vez, los pupilos de Martínez Sánchez y cuáles los motivos por los que huyó a Valencia.

Cronológicamente ordenados, los puntos que aún deben ser investigados son los siguientes:

- Su formación en fotografía, dónde y con quién se llevó a cabo. Igualmente sería deseable esclarecer qué otra profesión, si es el caso, ejerció antes de dedicarse a la fotografía, así como cuáles son los motivos por los que se trasladó a Madrid y cuándo.
- Determinar y definir su círculo profesional cercano con mayor precisión. Conocemos algunos de sus colaboradores, probablemente los más importantes, pero hay indicios claros de que hubo otras asociaciones por cortas que éstas fueran promovidas a través de su gabinete en la Puerta del Sol que no conocemos en profundidad. A este respecto cabe igualmente mencionar la relación con Manuel Castellano, lo cual sin duda nos ayudaría a esclarecer el origen de sus fotografías en la Colección Castellano de la BNE.
- Quiénes fueron sus discípulos, además de los ayudantes que ya conocemos entre los que se incluye su sobrino Eduardo Blasco y su segunda esposa, Alejandrina Alba, que es la primera mujer censada como fotógrafa en España hasta hoy. De especial forma aquellos que luego desarrollaron una carrera profesional en la fotografía. Por otro lado, al despejar esta incógnita cabe la posibilidad de que se acotaran igualmente los términos de la relación con el infante Sebastián Gabriel, que si bien como describimos en el capítulo II es estrecha y cordial, no hemos llegado a definir hasta qué punto exactamente estuvo involucrado en el montaje y el uso del laboratorio del primo de Isabel II, tanto en Madrid como en el posterior traslado a Aranjuez.
- Definir la autoría de algunas series fotográficas que por encontrarse en la Colección Castellano se le atribuyen sin pruebas que lo sustenten. Así, algunas maniobras

militares, desfiles y eventos en la Puerta del Sol que pudo tomar desde su estudio pero que, de la misma manera, pudieron hacerlo tantos otros que tenían sus respectivos gabinetes en los edificios contiguos cuando no en el mismo, como es el caso del francés Debas.

- Cuáles fueron los oscuros motivos que lo llevaron de vuelta a Valencia en 1870 a la calle donde ya tuvo un gabinete, Hierros de la Ciudad nº 4, y en qué términos había mantenido o no ese estudio simultáneamente al de Madrid. Además, tiene cierto interés saber dónde y con quién pasó el último año de su vida en la ciudad mediterránea.

Junto a las dudas más inmediatas expuestas arriba, queda abierto el camino a completar la atribución de la obra de Martínez Sanchez por medio de la identificación de todos y cada uno de los retratos conocidos de la Colección Castellano. Es una vía que hemos iniciado y pautado pero que –dada la ingente cantidad de retratos sólo en esta colección– resulta imposible concluir en el tiempo del que hemos dispuesto para esta investigación. Quién sabe si, en un futuro, podremos añadir a la ya larga lista de las obras del valenciano afincado en Madrid, otras tantas de igual o incluso mayor envergadura.

Bibliografía

- Aguilar Civera, Inmaculada. “La mirada fotográfica de la ingeniería civil”. En *Revista de ingeniería y territorio*, nº 78. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2007, 82-93.
- Aguilar Herrando, José. “Los puertos”. En *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 41-49.
- Albert, Pierre y Feyel, Gilles: “Photography and the Media. Changes in the illustrated press”. En *A New History of Photography*. Colonia: Könemann, 1998, 359.
- Alonso Erasquin, Manuel. *Fotoperiodismo: Formas y Códigos*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Alonso Martínez, F. *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de l’Imatge, 2002.
- Alsina Munné, Ermengol. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Producciones Editoriales del Nordeste, 1954.
- Amar, Jean Pierre. *Le photojournalisme*. París: Nathan, 2000.
- Aubenas, Sylvie. *Gustave Le Gray*. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.
- . *Gustave Le Gray. 1820-1884*. Los Angeles, California: Getty Publications, 2002.
- (directora). *Gustave Le Gray (1820-1884)*. París: BnF y Gallimard, 2002.
- ; Canguilhem, Denis y Bajac, Quentin. *Le photographe photographié. L’autportrait en France 1850, 1914*. París: Somogy Éditions d’Art, 2004.
- Auer, Michel. *Paul Nadar. Le premier interview photographique. Chevreul, Félix Nadar, Paul Nadar*. Neuchatel: Idées et Calenders, 1999.
- . y Auer Michèle. *Photographers Enciclopedia International*. Neuchatel: Idées et Calendes, 1997.

- AA.VV. *Conservation et restauration du patrimoine photographique: actes du colloque de novembre 1984*. París: Direction des affaires culturelles de la ville de Paris, 1985.
- y Fusi, Juan Pablo (editor). *España a través de la fotografía (1839-2010)*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2013.
- . *Historia de la Fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica. Actas del I Congreso Universitario sobre Fotografía Española*. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, Gobierno de Navarra, 1999.
- . *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*. Madrid: Visor, 2019.
- . *La Fotografía en las Colecciones Reales*. Catálogo de la exposición. Madrid: Patrimonio Nacional y Fundación la Caixa, 1999.
- . *Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX. J. Laurent*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- Barger, Susan. *Bibliography of Photographic Processes in Use Before 1880: Their Materials, Processing and Conservation*. Rochester: NY Rochester Institute of Technology, 1980.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Le Seuil y Éditions de l'Étoile, Gallimard, 1980.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.
- Bellido Gant, María Luisa. "Fotografía y Artes Plásticas: un siglo de interrelaciones, 1837-1937". En *Actas de las V Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad de Carlos III, 2007.
- Blanchère, Henri de la. *Répertoire encyclopédique de photographie: Partie périodique, 1863-1866*. París: Bureau de la rédaction, 1866.
- Bullough Ainscough, Rachel. "A photographic scramble through Spain: el papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España". En *Revista científica en el ámbito de la comunicación aplicada*, Vol. 3, Nº 1. Madrid: Universidad Complutense, 2013, 187-228.
- . *Charles Clifford y su imagen en España*, tesis doctoral dirigida por Concepción Casajús, Departamento de Arte, Facultad de Geografía e Historia. Madrid: Universidad Complutense, 2019.
- Bulletin de la Société Française de Photographie*. París: Société Française de Photographie, 1868.

- Cancer Matinero, José Ramón. *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900)*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2006.
- Canogar, Daniel. “Puentes, trenes y gitanos: El paisaje industrial fotográfico en la España del siglo XIX”. En *La Fotografía en la España del siglo XIX*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2003, 31-8.
- Caraion, Marta. *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*. Ginebra: Droz, 2003.
- Cartier-Bresson, Anne. *Les papiers salés: altération et restauration des premières photographies sur papier*. París: Direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris, 1984.
- Casajús Quirós, Concha. “La evolución del retrato fotográfico”. En *Anales de la Historia del Arte* nº 19. Madrid: Universidad Complutense, 2009.
- Castellanos, Ulises. *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. México: Universidad Iberoamericana, 2003.
- Coloma Martín, Isidoro. *La forma fotográfica. A propósito de la Fotografía española desde 1839 hasta 1939*. Málaga: Colegio de Arquitectos de la Universidad de Málaga, 1986.
- Collado, Gloria. “Profesional, artista, amateur”. En *J. Laurent. Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid: Caja Madrid, 1996, 22-35.
- Comunicación, Plataforma Latina Revistas. “Enrique Facio y el nacimiento de la fotografía de guerra en España”. Accedido el 9 de mayo de 2019.
https://www.academia.edu/9045373/Enrique_Facio_y_el_nacimiento_de_la_fotograf%C3%ADa_de_guerra_en_Espa%C3%B1a
[Enrique_Facio_and_the_birthing_of_war_photography_in_Spain](https://www.academia.edu/9045373/Enrique_Facio_and_the_birthing_of_war_photography_in_Spain)
- Cookman, Claude Hubert. *American Photojournalism: motivations and meanings*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- De la photographie comme un des beaux-arts*. Photo Poche 38. París: Centre National de la Photographie, 1989.
- Díaz Aguado, César. “Lucio del Valle, Laurent y los álbumes de Obras Públicas de la Exposición Universal de 1867”. En *J. Laurent. Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*. Barcelona: Fundació la Caixa, 1996, 49-59.
- Díaz Francés, Maite. *J. Laurent. 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.

- Domeño Martínez de Morentín, Asunción. “Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra de los siglos XIX y XX”. En *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* N° 3. Pamplona: Universidad de Navarra, 2008, 497-524.
- . “El fondo fotográfico Universidad de Navarra. Un museo dedicado a la conservación y la investigación del patrimonio fotográfico en España”. En *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* N° 6. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011, 93-122.
- . “Fotografía de Obras Públicas en las Colecciones del Museo Universidad de Navarra”. En *Fotografía y Obra Pública: I Workshop Internacional de Estudios Interdisciplinarios en la Historia del Obra Pública*. Valencia: Consellería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente, 2014, 81-97.
- . “La imagen de la catedral de Pamplona a través del objetivo del fotógrafo”. En *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* N° 1. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006, 527-558.
- Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. Photo Poche 27. París: Centre National de la Photographie, 1987.
- Durand, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- “El reportaje”. En *Fotografía 2016*. Instituto de Comunicación Social, Periodismo y Publicidad de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Accedido el 6 de abril de 2016. <https://fotouca.wordpress.com>
- Exposición Universal de 1867. Catálogo general de la sección española*. Madrid, Imprenta Nacional, 1867.
- Fernández Luccioni, Manuel. *Jean Laurent, un fotógrafo francés en la villa y corte*. 22 abril 2015. Accedido el 9 de diciembre de 2017. <http://www.loslaberintosdelarte.com/single-post/2015/04/22/Jean-Laurent-un-fot%C3%B3grafo-franc%C3%A9s-en-la-Villa-y-Corte>
- Fernández Rivero, Juan Antonio y García Ballesteros, Teresa. “El amante fotógrafo de Isabel II”. En *Colección Fernández Rivero de fotografía histórica*. Accedido el 14 de noviembre de 2016. <https://cfrivero.blog/2016/11/14/el-amante-fotografo-de-isabel-ii/>
- Fontanella, Lee. *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.
- . *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso, 1999.

——— y Kurtz, Gerardo. *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1996.

Fontcuberta, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

“Fotografía y obra pública. Paisajes de la modernidad. Lucio del Valle (1815-1874)”. En *Makma, Revista de Artes Visuales y Cultura contemporánea*. Accedido el 5 de mayo de 2019. <https://www.makma.net/lucio-del-valle-fotografia-modernidad-y-obra-publica/>

"Fotografías". En *Exposición Universal de París de 1878. Catálogo de los objetos referentes a Obras Públicas de España*. Madrid, Imprenta de Aribau y Cia., 1878.

Francastel, Pierre. *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*. París: Gallimard, 1996.

Frax, Esperanza y Madrazo Madrazo, Santos. *El sistema de comunicaciones en España 1750-1850*. Madrid: Turner, 1980.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

———. *Photography and Society*. Boston: David R. Godine, 1980.

Frizot, Michel (editor). *A New History of Photography*. Colonia: Könemann, 1998.

García Felguera, María de los Santos. «Escondidos bajo la tela negra». En *Actas II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2018, 24.

———. “José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart. Nuevos Datos Sobre Fotógrafos Malagueños Del Siglo XIX y Principios Del XX”. En *Boletín de Arte*, nº 26-27. Málaga: UMA, 2018, 37. Accedido el 9 de mayo de 2019. https://www.academia.edu/8490720/Jos%C3%A9_Spreafico_Enrique_Facio_y_Sabina_Muchart._Nuevos_datos_sobre_fot%C3%B3grafos_malague%C3%B1os_del_siglo_XIX

———. “El pintor de la reina del cielo... y de la tierra”. En B. Navarrete (editor): *Murillo ante su cuarto centenario. Perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Universidad y Ayuntamiento, ICAS, 2019, 529-538.

——— y Fontanella, Lee. *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Focus, 1994.

———. *El daguerrotipo de Toledo*. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2017.

———. “El papel de París y los fotógrafos franceses en la fotografía española del siglo XIX”. En *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*.

- Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Collection Casa de Velázquez nº 143. Madrid: Casa de Velázquez, 2014, 451-476.
- . y Rius, Nuria F.: “Posa’t tranquil i fes-te retratar: la fotografia, entre diversió i obligació”. En Sala, Teresa M.: *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.
- Garófano, Rafael, ed. *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Cádiz: Consejería de Cultura de Andalucía, 1999.
- . *El Propagador y El Eco de la Fotografía: publicaciones pioneras sobre fotografía en España, 1863-1864*. Almería: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005.
- Gómez, Leticia Ruiz. «Isabel II frente al espejo: retratos fotográficos». En *Isabel II: los espejos de la reina*. Madrid: Marcial Pons, 2004, 247-262.
- González Domínguez, Félix, Gutiérrez Martínez, Ana María y Teixidor Cadenas, Carlos. *J. Laurent I*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- Greenhill, Ralph. *Engineer's Witness*. Toronto y Boston: Coach House y David R. Godine, 1985.
- Guermond, Louis. “Le premier photographe de guerre Carol Popp de Szathmari 1812-1887”. 13 febrero 2011. Accedido el 4 de mayo de 2017. <http://www.studio-plus.fr/histoire-de-la-photographie/le-premier-photographe-de-guerre-carol-popp-de-szathmari-1812-1887.html>
- Gutiérrez Martínez, Ana María. *J. Laurent: un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*. Madrid: Caja Madrid, 1997.
- Heilbrun, Françoise. “Around the world. Explorers, travelers and tourists”. En *A New History of Photography*. Colonia, Konemann, 1998, 149-166.
- Hernández Latas, José Antonio (editor). *Actas de las I Jornadas sobre la investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2017.
- (editor). *Actas de las II Jornadas sobre la investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2018
- . *Álbum de Pompeya de Bernardino Montañés de 1849*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 1999.

- Holgado Brenes, José Manuel, Ramos Regife, Justo y Yáñez Polo, Miguel Ángel (editores). *La Fotografía en España hasta 1900*. En *Actas del 1er Congreso de la Historia de la Fotografía en España*. Sevilla: Sociedad de la Historia de la Fotografía en España, 1986.
- Houdec, Vladimir. *El periodismo*. Praga: Organización Internacional de Periodistas y Nasé Vojsko, 1980.
- Hueck Condado, Rafael M. *La fotografía en el periodismo: un análisis de la forma y el contenido del mensaje gráfico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1982.
- Huguet Chanzá, José. "Las fotografías valencianas de J. Laurent". En *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2003, 13-27.
- Inchaurrandieta. "Exposición Universal de 1867". En *Revista de Obras Públicas*, 1 de septiembre de 1865.
- Jeffrey, Ian. "La photographie industrielle en Angleterre. 1840 -1914". En *Photographies* n° 5. París: Association française pour la diffusion de la photographie, julio 1984, 110-111.
- Kant, Immanuel. *Lecciones de ética*. Barcelona: Crítica, 1988.
- Kobré, Kenneth. *Fotoperiodismo. El manual del reportero gráfico*. Barcelona: Omega, 2006.
- Krauss, Rosalind. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. París: Macula, 1990.
- Kurtz, Gerardo, y Ortega, Isabel. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.
- . "La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI". En *Historia General del Arte*, Summa Artis, volumen XLVII. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Lasheras Peña, Ana Belén. *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*. Santander: Universidad de Cantabria, 2009.
- Lavédrine, Bertrand; Gandolfo, Jean-Paul; Frizot, Michel y Monod, Sibylle. *Photographs of the Past: Process and Preservation*. Los Angeles: Getty Publications, 2009.
- Le Grand Oeuvre. Photographies des grands travaux. 1860-1900*. París: Centre National de la Photographie, 1983.
- Le Gray, Gustave. *Photographic Manipulation. The Waxed paper Process of Gustave Le Gray. Translated from the French*. Delhi: Facsimile Publisher, 2016.

- Lemoine, Bertrand. *Le grand oeuvre. Photographies des grands travaux, 1860-1900*. Photo Poche 11. París: Centre National de la Photographie, 1983.
- Lledó Calabuig, José. *Buques de vapor de la Armada Española. Del vapor de ruedas a la fragata acorazada, 1834 – 1885*. Madrid: Aguilar, 1998.
- López Beriso, Marta. “Grandes Obras Públicas. Jean Laurent y José Martínez Sánchez: ojos distintos para una sola mirada”. En *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía, 185-93*. Cádiz: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1998.
- . *José Martínez Sánchez. Photographe de Travaux Publics*. París: Universidad de La Sorbona- París IV, 1991. Trabajo de investigación de licenciatura (*maitrîse*) bajo la dirección de Michel Frizot y Bruno Foucart, Departamento de Arte Contemporáneo, *Institut d’art et archæologie Michelet*.
- . *Las fotografías de Obras Públicas de José Martínez Sánchez*. Madrid: Universidad Complutense, 2002. Trabajo de investigación de D.E.A bajo la dirección de María de los Santos García Felguera, Departamento de Arte III, Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia.
- . “La imagen de España en las fotografías depositadas en la *Société Française de Photographie* (1854-1881)”. En *Actas II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2018, 69-76.
- . “Las obras públicas de José Martínez Sánchez”. En *Una nueva visión de la fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia: Railowsky, 2014, 182-216.
- López Mondéjar, Publio. *Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid: Lunweg, 1989.
- . *Historia de la Fotografía en España. Desde los orígenes hasta el siglo XXI*. Madrid: Lunweg, 2005.
- . *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid: Lunweg, 1989.
- . *Viajeros al tren. Cien años de Fotografía y Ferrocarril*. Madrid: Lunweg, 1984.
- Lortz, Joseph. *Historia de la iglesia II*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2008.
- Malcom, Daniel. “Mission Héliographique, 1851”. En *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000.

Accedido el 4 de abril de 2016.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm

Martí Baiget, Jep. “Notes sobre la ‘carte de visite’. Arribada i popularització a Barcelona i Madrid (1854 – 1862)”. En *L’album del Jep*, 27 de septiembre de 2014. Accedido el 10 de mayo de 2019.

<https://lalbumdeljep.wordpress.com/2014/09/27/notes-sobre-la-carte-de-visite-arribada-i-popularitzacio-a-barcelona-i-madrid-1854-1862/>

———. “La llegada de la ‘carte de visite’ a Barcelona”. Departament de Documentació i Investigació de l’IEFC. Accedido el 10 de mayo de 2019.

<https://www.iefc.cat/wp-content/uploads/2018/07/jep-marti-cast.pdf>, 2.

———. “Jules Ainaud (Lunel, França, 1837-Barcelona, 1900). Molt més que un fotògraf al servei de J. Laurent”. En *L’album del Jep*, marzo 2013. Accedido el 7 de marzo de 2019.

<https://lalbumdeljep.wordpress.com/2013/03/25/jules-ainaud-lunel-franca-1837-barcelona-1900-molt-mes-que-un-fotograf-al-servei-de-j-laurent/>

Martin, Meredith. “History Repeats Itself in Jean-Léon Gérôme’s Reception of the Siamese Ambassadors”. En *The Art Bulletin* n° 99. New York: NYU, 2017, 97-127.

Maynes, Pau. *Jean Laurent et le papier leptographique: traitement d’oeuvres des collections de la Société française de photographie et de l’École nationale des ponts et chaussées*. París: École Nationale du Patrimoine - Institut Français de restauration d’œuvres d’art - Section photographie, 2000.

———. “Jean Laurent y el papel leptográfico”. En *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2003, 37-46.

Mondenard, Anne de. *La Mission héliographique*. París: Monum y Éditions du Patrimoine, 2002.

Mulet Gutiérrez, Maria Josep; Agustín, Carlos y Tánago, Belén. *Imágenes de una aventura. Fotógrafos de prensa y turismo*. Palma de Mallorca: Gráficas García, 2007.

———. *La fotografía a Mallorca*. Barcelona: Lunwerg, 2001.

Naranjo, Juan. “El impacto de la Fotografía en la sociedad española del siglo XIX”. En *La Fotografía en España en el siglo XIX*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2000.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

- Onfray, Stéphanie. “Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860- 1880)”. En *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017.
- . “Hipótesis y metodología en torno a la atribución de autorías en la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional”. En *Anales de Historia del Arte Complutense* 25. Madrid: Ediciones Complutense, 2015, 213-23.
- . “Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid”. En *De Arte: Revista de Historia del Arte*, nº 15 (León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2016), 224-237.
- Ortega, Isabel. “Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano. Tomo 6”.
Accedido el 3 de marzo de 2019.
http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_232_235.pdf
- . “Los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional, su fondo y estructura”. En *A distancia: revista de la Universidad Nacional a Distancia* nº 1. Madrid: UNED, Gabinete Técnico del Rectorado, julio 1983.
- Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.
- Palma, Luis y Golvano, Fernando. *Paisaje, industria y memoria*. Donostia: Museo de San Telmo y Centro Portugués de la Fotografía, 1999.
- Pantoja, Antonio. “Prensa y Fotografía”. En *Historia del Fotoperiodismo en España*, 2008. Accedido el 25 de febrero de 2017. <http://argonauta.revues.org/1346>
- Perego, Elvire. “The urban machine. Architecture and industry”. En *A New History of Photography*. Colonia: Könemann, 1998, 197-223.
- Pérez Gallardo, Helena. *Fotografía y Arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Pierre, Albert y Feyel, Gilles. “Photography and the Media. Changes in the illustrated press”. En *A New History of Photography*. Colonia: Konemann, 1998, 359.
- Prieto, Gonzalo. “Historia de las carreteras de España”. En *Geografía Infinita*. Accedido el 29 de enero de 2018. <https://www.geografiainfinita.com/2016/01/la-evolucion-del-mapa-de-carreteras-en-espana/>

- Reyero Hermosilla, Carlos. “La ambigüedad de Clío: pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Nº 87, 2005, 37-64.
- Riego, Bernardo y Vega, Carmelo. *Fotografías y métodos: dos métodos para un debate*. Santander: Aula de fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de fotografía de la Universidad de La Laguna, 1994.
- Rius, Nuria F. “De la era primitiva de la fotografía a su modernidad: Franck de Villecholle (1816 -1906)”. En *Actas II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2017, 197-208.
- . *Pau Audouard, fotògraf ‘retratista’ a Barcelona. De la reputació a l’oblit (1856-1918)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008. Tesis doctoral dirigida por Sala i Garcia, Teresa M. y Arnauld, Pierre.
- Roa y Erostarbe, Joaquín. *Biografía de don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza*. Madrid: J. Muñoz y Cía., 1886.
- Robichon, François y Rouillé, André. “Correspondance inédite de Crimée (1855-1856) (Jean-Charles Langlois)”. En *Réseaux*, volumen 10, nº55. Nîmes: CNET, 1992.
- Rodríguez Lázaro, Francisco Javier. y Coronado Tordesillas, José María. *Obras públicas en España: fotografías de J. Laurent, 1858-1870*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Rodríguez Molina, María José, Sanchís Alfonso, José Ramón y López Beriso, Marta. *Una nueva visión de la fotografía española: la obra de José Martínez Sánchez (1807-1874)*. Valencia: Railowsky, 2014.
- y ———. *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936) (elaborado con la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales)*. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, 2013.
- Rouillé, André. *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1870*. París: Macula, 1989.
- Rubio, Oliva María (directora). *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al siglo XXI*. Madrid: Ministerio de Cultura-La Fábrica, 2013, 358-359. Accedido el 3 mayo de 2016. http://www.culturaydeporte.gob.es/mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/novedades/diccionario-fotografos-esp/DiccionarioFotogEsp_w.pdf
- Ruíz Gómez, Leticia. “Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II, el infante Sebastián Gabriel”. En *Reales Sitios*, nº 139. Madrid: Patrimonio Nacional, 1999, 20-29.

- Saavedra, Eduardo. "Exposición Universal de 1867: la exposición de Obras Públicas de España". En *Revista de Obras Públicas*, 15 de agosto de 1867.
- Sánchez, Jean-Christophe. *Voyages pittoresques et romantiques du baron Taylor dans l'ancienne France - Languedoc, tome III, Pyrénées*. Portet-sur-Garonne: Nouvelles Éditions Loubatières, 2012.
- Sánchez Cano, David. "El coleccionismo de fotografía en España y la Colección Castellano". En *BSAA arte LXXIV* n° 74, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008, 249-272.
- Sánchez Torres, Daniel: *Cámaras sin fronteras*. 20 de mayo de 2019. Accedido 30 de mayo de 2019. <http://www.camarassinfronteras.com/lentes/lentes.html>
- Sánchez Vigil, Juan Miguel. *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- . *Fotografía. Interpretaciones históricas en la prensa española (1839-1900)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.
- . *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Trea, 2006.
- . *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Trea, 2013.
- . "Metodología para el análisis de los documentos fotográficos a través de la información en los reversos de los soportes". En *Anales de Documentación* vol. 21, n° 2, 2018. Accedido el 4 mayo de 2019. <https://doi.org/10.6018/analesdoc.21.2.30927>
- Sobieszek, Robert A. *Masterpieces of Photography: From the George Eastman House*. Abbeville: Collections Publisher, 1985.
- Sougez, Marie -Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1981.
- . *Ciudades del XIX. La España de Laurent*. Barcelona: Fundación la Caixa, 1992.
- ; García Felguera, María de los Santos; Pérez Gallardo, Helena y Vega, Carmelo. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Sousa, Jorge Pedro. *Historia crítica del Fotoperiodismo*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2003.
- Teixidor Cadenas, Carlos. *La fotografía en Canarias y en Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900*. Madrid: editado por el autor, 1999.

- . “Los fotógrafos de la Casa Laurent, en tierras valencianas (1858-1870)”. En *Las fotografías valencianas de J. Laurent en tierras valencianas (1858-1870)*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 2000, 32.
- . “Negativos de Martínez Sánchez en el archivo de Laurent”. En *Actas II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 2018, 105-18.
- . *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la Historia*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura y Visor, 2019.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs. Images as History. Mathew Brady to Walker Evans*. Nueva York: Hill and Wang, 1989.
- Umbert, Marcelino. *España en la Exposición Universal de París*. Madrid: Rivadeneyra, 1878.
- Utrera Gómez, Reyes. “Álbum dedicado a Su Majestad la Reina Isabel II en 1860: una inédita y sugestiva visión fotográfica del viaje real”. En *Reales Sitios* n° 165. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005, 38-53.
- . “Álbumes de J. Laurent y Cía. en la Real Biblioteca”. En *Reales Sitios* n° 179. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, 58-68.
- . “Isabel II y la fotografía: imágenes de una vida”. En *Estudios de historia de España*, n° 15. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2013, 217-54.
- Vásquez Escalona, Alejandro. *Anotaciones sobre el reportaje y el ensayo fotográfico*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2012.
- Vega, Carmelo. *Fotografía en España (1839-2015)*. Madrid: Cátedra, 2017.
- . “Fotografía y turismo. Políticas para una imagen de la diferencia”. En *Estudis Balearics* n° 94-95. Palma de Mallorca: Institut d’Estudis Balearics, 2008-2009.
- . *Lógicas turísticas de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011.
- . “Un modelo sin modelo. Repensar la historia de la fotografía en España”. En *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* n° 10. Málaga: UMA, enero 2015, 57-74.
- Vega, Jesusa. “Del espectáculo de la ciencia a la práctica artística cortesana: apuntes sobre la fortuna de la fotografía en España”. En *Disparidades. Revista de Antropología* 68, n° 2. Madrid: CSIC, 2013, 359-83.
- Vidal, Léon. “La photographie en Espagne”. En *Le Moniteur de la Photographie*. París, 1 de agosto de 1872.

- Vila y Blanco, Juan. *Isabel II en Alicante: Reseña histórica de esta ciudad, desde su origen, y del viaje que á ella se dignaron hacer SS.MM. con la Real Familia en Mayo de 1858*. Alicante: Imprenta de la Viuda de Carratalá, 1858.
- Villaseñor, Enrique. *Los géneros en el fotoperiodismo*. En *Fotografía Documental*, 2015. Accedido el 6 de febrero de 2017.
<http://www.fotoperiodismo.org/fotografiadocumental.pdf>
- Williams, Susan E. "Richmond Again Taken: Reappraising the Brady Legend through Photographs by A. J. Russell". En *Virginia Magazine of History and Biography*, vol. 110, nº 4. Richmond: Virginia Historical Society, 2002.
- Yáñez Polo, Miguel Ángel, Ortiz Lara, Luís y Holgado Brenes, José Manuel. *Historia de la Fotografía Española contemporánea, 1839-1986. Actas del I Congreso de historia de la fotografía española*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1986.

Revistas de época

Bulletins SFP, 1866

El Clamor Público, entre 30 mayo y 11 junio 1858

La Crónica, 1 julio 1858

Diario Oficial de Avisos, 4 y 6 abril 1858; 11 junio 1887

La España, 24 abril 1852; entre 30 mayo y 11 junio 1858

La Época, entre 30 mayo y 11 junio, 2 junio 1858; 26 septiembre 1861

La Gaceta, entre 30 mayo y 11 junio 1858

La Gaceta de Madrid, 26 septiembre 1861

La Iberia, 16 marzo 1865; 22 febrero 1866

El Imparcial, diciembre 1873; 1874

El Indicador de España, 1861; 1862

La Lumière, junio 1851; febrero 1852

Le Moniteur de la Photographie, 1 julio 1867; 1 enero 1868; 1 agosto 1872

El propagador de la fotografía, octubre 1863; enero y febrero 1864

Las Provincias, julio y agosto 1870

Revista de la Exposición Universal de 1867. Trece números. Madrid, 1867.

Revista del Movimiento Intelectual de Europa, 19 febrero 1865

Revista de Obras Públicas, 15 enero 1866; 1 abril, 15 junio 1867; entre 1865 y 1867.

Revue encyclopédique hebdomadaire des progrès des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 1866.

La Soberanía Nacional, 3 febrero 1866

Abreviaturas

Biblioteca Nacional de España: BNE

Colección Castellano: CC

Instituto de Patrimonio e Historia de España: IPHE

Société Française de Photographie: SFP

Bibliothèque nationale de France: BnF

Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art: IFROA

Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya: IEFC

Resumen / Abstract

José Martínez Sánchez (1807-1874) fue un fotógrafo de origen valenciano instalado principalmente en Madrid, dedicado al retrato de estudio, al reportaje documental y al de actualidad (foto reportaje), y a la investigación. Acortó considerablemente los tiempos de pose así como fue el descubridor de un papel para positivos -alternativo a la albúmina- llamado leptográfico. Formó parte de la llamada “segunda generación de fotógrafos españoles”, activa a partir de 1850, entre los que contó algunos pupilos y colaboradores. Entre ellos, la primera mujer censada como fotógrafa en España, su segunda esposa, Alejandrina Alba Muñoz. Retrató a la alta sociedad, a otros artistas, a miembros del espectáculo, de la curia y del ejército e, igualmente, a infinidad de personajes anónimos, muchos de los cuales son hoy parte de la Colección Castellano de la BNE. Mantuvo lazos profesionales y de amistad con algunos de sus contemporáneos, en especial con el pintor y coleccionista de fotografía Manuel Castellano y el infante Sebastián Gabriel, noble para el que montó sendos estudios fotográficos en Madrid y Aranjuez.

En 1858, junto a Antonio Cosmes, realizó el primer foto reportaje conocido en España - y hasta hoy, en el extranjero- sobre la visita de la reina Isabel II a Valencia. Asociado a Jean Laurent fundó, en 1865, en París, la Sociedad Leptográfica, con el fin de producir y comercializar internacionalmente el papel del mismo nombre. Poco después, en 1867, realizaron juntos el más extenso reportaje documental de la historia del siglo XIX sobre Obras Públicas de España. Su trabajo estuvo relegado al olvido a partir de 1870 por su misteriosa desaparición, pasando buena parte al archivo de Jean Laurent y comercializada bajo el nombre de éste. Otra parte considerable quedó difuminada entre las muchas fotografías de la Colección Castellano. Con esta investigación esperamos que su relevante obra pueda recuperar el lugar que le corresponde en la Historia de la Fotografía universal.

Photographer José Martínez Sánchez (1807-1874), originally from Valencia, opened his main studio in Madrid and focused on portraits, documentary photography and photo-reportage. His laboratory research led to a positive paper –an alternative to albumin prints- called “leptographic”. He was part of the so-called “second generation of Spanish photographers”, active from 1850, some of those being his collaborators and apprentices. Among them, his second wife, Alejandrina Alba Muñoz, the first woman photographer in Spain officially registered as such. He portrayed members of the high society, artists, actors and bullfighters, Catholic priests and officers from the military, along with an endless number of anonymous people. A relevant amount of those portraits is today part of the Castellano Collection at the Spain’s National Library. He was close friends with some of his colleagues, in particular with Manuel Castellano, a painter himself and photography collector, and with prince Sebastián Gabriel, for whom he installed two photography studios in Madrid and Aranjuez.

In 1858, associated with Antonio Cosmes, they obtained the first photo-reportage ever made in Spain –up to today, out of Spain, probably too- on queen Isabel II’s visit to Valencia. Later, in 1865 and in collaboration with Jean Laurent, he founded in Paris the “Leptographic Society” to make and sell all around Europe the positive paper he invented. Soon after, in 1867, they made the most comprehensive XIX century documentary photographic series on the Public Works of Spain. By the end of his life, he was almost forgotten due to his mysterious disappearance in 1870, some of his photographs becoming part of the archives of Jean Laurent and sold under the French photographer’s name while another important number of prints joined the Castellano Collection. This research aims to acknowledge his relevant work and to return him to the History of Photography by means of comparing his work with that by the so-called pioneers of Photography so he is considered as one more among those.

