



PIEZA DEL MES

ABRIL 2008

Retrato fotográfico iluminado de Pedro Martínez de Hebert



**Días 5, 12, 19 y 26 de abril
a las 12:30 horas en la Planta Entresuelo
por Roberto Díaz Pena, licenciado en Historia del Arte**

PIEZA DEL MES
ABRIL 2008

**RETRATO FOTOGRAFICO ILUMINADO
DE PEDRO MARTÍNEZ DE HEBERT**

Días 5, 12, 19 y 26 de abril
por Roberto Díaz Pena



Ventura Rodríguez, 17
28008 Madrid

© Museo Cerralbo, 2008
N.I.P.O. 551.07.003.4
Texto: Roberto Díaz Pena
Coordinación: Cecilia Casas Desantes
Maquetación: Nuria Rubio Carrión

RETRATO FOTOGRAFICO ILUMINADO DE PEDRO MARTÍNEZ DE HEBERT

LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL MUSEO CERRALBO Y EL LEGADO VILLA-HUERTA

Don Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo y un destacado arqueólogo y político, reunió un importante y variado conjunto de fotografías que comprenden en torno a mil negativos sobre placa de vidrio y unos tres mil quinientos positivos datados aproximadamente entre 1855 y 1922. Temáticamente abarcan los intereses tanto profesionales e intelectuales del Marqués, como familiares y afectivos (1), y así podemos encontrar entre sus fondos fotografías relacionadas con su actividad política como militante carlista; imágenes de monumentos, obras de arte y vistas panorámicas de ciudades recopiladas a través de sus viajes por España y Europa, ligadas a

su interés por el arte y la cultura; también aquellas que se vinculan a su dedicación arqueológica, como la fotografía de campo de los yacimientos, y las imágenes tomadas a los objetos arqueológicos, fundamentales para su documentación y difusión (2).

Entre las fotografías del ámbito familiar y biográfico se conservan una serie de retratos vinculados no sólo al matrimonio del Marqués con María Manuela Inocencia Serrano Cerver, sino al propio núcleo familiar anteriormente generado por ella en su unión con Antonio María del Valle Angelín, con el cual había tenido dos hijos: Amelia y Antonio del Valle Serrano, este último compañero de estudios del marqués de Cerralbo en su carrera de Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad Central de Madrid.

Esta colección de fotografía antigua puede equipararse a otras generadas en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, conservadas en museos y archivos españoles, principalmente en aquellos en los que las colecciones se han formado debido a la andadura profesional y vital de una determinada persona, con una presencia importante dentro de la actividad cultural de la España de entre siglos. Un ejemplo es la colección reunida por el pintor valenciano Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), hoy en el Museo Sorolla de Madrid; o la del investigador y coleccionista Manuel González Martí (1877-1972) en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias que lleva su nombre (3).

LA FOTOGRAFÍA DE GABINETE DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA

La incursión de la fotografía en el campo de la representación, desde su descubrimiento oficial en 1839, supuso una verdadera revolución tanto desde el punto de vista del consumo de imágenes como en el campo de la mimesis, uno de los objetivos del arte occidental. La fotografía proporcionaba la capacidad de convertir la imagen en un producto industrial de coste reducido, y por tanto, asequible para la gran mayoría de la burguesía comercial e industrial. A su vez, dotaba a la imagen de una verosimilitud que ninguna técnica anterior había logrado fijar, proporcionando la cualidad de ser una imagen «fiel a la presencia» más que «fiel a la apariencia» en palabras del crítico Roland Barthes (4).

El perfeccionamiento del proceso negativo-positivo desarrollado a mediados del siglo XIX con las placas de vidrio al colodión húmedo y los positivos a la albúmina, permitió estandarizar los formatos y presentarlos adecuadamente adheridos a un soporte secundario de cartón. Éste no sólo ayudaba a la conservación de la copia, sino que también permitía al fotógrafo realizar publicidad de su estudio fotográfico, imprimiendo sus datos en el reverso del soporte o en el anverso, al pie de la fotografía. El formato más popular y económico fue el inventado por Disderí en 1854 en su estudio de París, denominado *carte de visite* o tarjeta de visita.

Desde entonces se dio una nueva forma de coleccionar fotografías mediante álbumes especialmente fabricados para albergar en ellos los retratos en *carte de visite*, generalizados a partir de la década de los sesenta del siglo XIX (5). En el Museo Ce-

rralbo se atesoran interesantes ejemplos de esta práctica, con álbumes que conservan *carte de visite*, como el retrato fotográfico de los hermanos del Valle fotografiados por Disderí en su estudio del *Boulevard des Italiens* de París, o el retrato viñeteado de la hermana del marqués de Cerralbo, María Luisa de Aguilera y Gamboa, realizado por Martínez de Hebert. El reverso litografiado de este último presenta las medallas obtenidas por el fotógrafo, sus datos comerciales, figurando su condición de fotógrafo real, así como una vista del Palacio Real, ya que el propio Martínez de Hebert se desplazaba a los aposentos reales a retratar a Isabel II y a otros miembros de la Familia Real (6). Incluso los pintores de la época dejaban constancia de esta moda, como puede verse en la obra de Raimundo de Madrazo titulada *El álbum familiar* (1890 ca.), en la que el artista ha retratado a una joven, que sentada en un sillón, sostiene sobre su regazo un álbum abierto que contiene retratos en *carte de visite*.



Retrato de María Luisa de Aguilera y Gamboa (ca. 1867).
Anverso y reverso de *carte de visite* Museo Cerralbo. N.º Inv. FF02668

Estos primeros retratos de gabinete se realizaban siguiendo los patrones del romanticismo pictórico y sabemos que en muchas ocasiones los mismos pintores utilizaban los retratos fotográficos para realizar sus obras, produciendo una relación de ida y vuelta entre un medio y otro (7). Las personas que se hacían retratar en el estudio del fotógrafo acudían con sus mejores galas o con los atributos que les definían socialmente, y para ambientar la escena el fotógrafo contaba con un *atrezzo* que invariablemente situaba alrededor del retratado: el cortinaje, un velador, una balaustrada, butacas, alfombras, forillos que reproducían un fondo fingido de arquitecturas o jardines palaciegos, paisajes idílicos, etc. (8).

EN BUSCA DE LA ARTISTICIDAD: MINIATURA FOTOGRÁFICA O FOTOGRAFÍA PINTADA

Desde que el medio fotográfico entró en escena se discutió si era una forma de representación con capacidad para expresar cualidades artísticas (9). Esta polémica afectó de manera profunda a la concepción de las primeras fotografías, sobre todo en el género del retrato, ya que para imbuir a la imagen de la artísticidad que muchos le negaban, se realizaban una serie de operaciones que realmente enmascaraban su auténtica identidad o capacidad expresiva.

Por ello, cuando los procesos de positivado sobre papel alcanzaron su máximo desarrollo en la década de los sesenta del siglo XIX en España, muchos de los retratos fotográficos de la época fueron coloreados imitando las cualidades táctiles que aportaban la pintura y sobre todo la miniatura. Se ha comenta-

do en numerosas ocasiones que la fotografía supuso la muerte o la desaparición de la miniatura como especialidad pictórica, pero también podemos decir que el objetivo en sí mismo de la miniatura no desapareció sino que evolucionó, se amplió y se perfeccionó técnicamente con la llegada de la fotografía. De esta forma podemos entender mejor porqué se produjo la conversión profesional de muchos miniaturistas en fotógrafos. Realmente la fotografía no les dejó sin trabajo, sino que fueron los primeros en entender y captar lo que la nueva técnica suponía para el tipo de especialidad retratística a la que se dedicaban. También se señala que muchos de estos primeros fotógrafos que se anunciaban como miniaturistas y fotógrafos a la vez, lo hacían para dotar a su trabajo de cualidades artísticas. Aunque esto era así en ciertos casos, era también porque realmente se consideraban profesionales de las dos técnicas. Más adelante el fotógrafo no tendrá la necesidad de anunciarse como profesional en ambas especialidades, sino simplemente atribuir a sus imágenes los calificativos de «Fotografía Artística» o «Arte Fotográfico».

Es más, no serán precisamente las fotografías de menor formato, como las *carte de visite*, las que se iluminen o coloreen con mayor asiduidad y cuidado, sino las de mayor formato, aquellas que tenían un precio más elevado, al que se añadía la labor manual que el fotógrafo o el iluminador contratado en el estudio tenía que dedicar al positivo. Estaríamos más ante unas fotografías pintadas que ante unas miniaturas fotográficas. Se podría decir que en estos positivos primaba más lo pictórico que lo fotográfico, y normalmente el cliente era un personaje de la nobleza, la aristocracia o la alta burguesía, que podían permitirse estos encargos. La moda de estas fotografías de gran formato coloreadas que se produjo en la década de los años sesenta pronto se vería superada, ya que se vio rápidamente que la imagen fotográ-

fica alcanzaba todo su valor, tanto estético como desde el punto de vista de su fidelidad con la realidad, sin tener que ser iluminada, sino simplemente retocada. Así lo supo ver tempranamente un aficionado a la fotografía que señaló la siguiente apreciación en la revista *La América* el 8 de octubre de 1859:

«Entre los artistas distinguidos que más se señalan entre nosotros... no debemos olvidar al Sr. Dr. Hebert, que es no solo un buen fotógrafo, sino un excelente pintor, rivalizando sus obras con las mejores que hemos visto. Los señores Reigon, Corro y otros, también distinguidos pintores, han contribuido infinitas veces á que sus preciosas miniaturas realcen y den valor a pruebas fotográficas. Pero manifiestemos nuestra humilde opinión sobre este punto. Por más que el colorido artificial realce el valor de una prueba fotográfica agradando la vista, no brilla para el inteligente todo el trabajo de ambas cosas. Una fotografía por mala que sea resulta una buena miniatura... Una buena fotografía no debe en nuestro concepto miniarse, pues el pincel por hábil que sea, jamás dará el resultado que la luz por si sola...El trabajo fotográfico queda cubierto y muchas veces desfigurado.» (Sic.) (10).



Infanta Isabel de Borbón (ca. 1855). Pedro Martínez de Hebert.
Gouache sobre papel. Fundación Lázaro Galdiano.

EL FOTÓGRAFO Y MINIATURISTA PEDRO MARTÍNEZ DE HEBERT

Los datos relativos a la vida de Pedro de Martínez de Hebert son todavía confusos y poco numerosos, a pesar de ser uno de los más importantes fotógrafos de la denominada primera generación de fotógrafos con estudio en Madrid, que realizaron su labor fundamentalmente entre las décadas de los años cincuenta hasta aproximadamente la década de los ochenta del siglo XIX.

Según los datos aportados por Pando Despierto, tomados del padrón de Madrid de 1875, Pedro Martínez de Hebert era natural de Valladolid, nacido el 31 de enero de 1819. Tenía un hermano pequeño, Julián, nacido en San Sebastián el 16 de marzo de 1828, también fotógrafo (11). Este hecho ha supuesto que en muchas publicaciones hayan aparecido indistintamente el nombre de Pedro y el de Julián. Lo cierto, es que únicamente aparecen fotografías y documentación con el nombre de Pedro, pero es muy posible que en un principio ambos hermanos estuviesen asociados y es por ello que en las primeras fotografías y documentos de las décadas de los sesenta simplemente aparezca Martínez de Hebert o «Establecimiento fotográfico M. de Hebert» (12).

Los datos sobre su posible formación artística nos son desconocidos pero sí sabemos que empezó a destacar por su labor como miniaturista desde su residencia en Madrid a comienzos de la década de los cincuenta. Su relación con la Casa Real se inicia cuando el 5 de junio de 1851, después de haber realizado un retrato en miniatura para la reina Isabel II, solicita ser nombra-

do Miniaturista de Cámara, lo que se le concede el día 11 del mismo mes (13).

En la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid se conserva una miniatura realizada en gouache sobre papel retratando a la infanta Isabel de Borbón, datada hacia 1855, con etiqueta pegada en el reverso en la que se señala su primer estudio conocido en Madrid, en la calle Caballero de Gracia 30 y 32, y en la que se define como «Miniaturista de Cámara de SS. MM.» Es curioso que, aunque se trata de una miniatura, la composición, la técnica, el formato y la aplicación del color mediante manchas, y no con el habitual puntillismo de las miniaturas, se acerca más a la fotografía que a esta especialidad. Es muy posible que ya entonces Martínez de Hebert se dedicase a la fotografía y que una le hubiera servido como modelo para realizar el retrato de la Infanta (14). Lo que es cierto, es que sólo cuatro años después el conde de Benazusa, como vimos, ya lo nombra como uno de los más importantes fotógrafos de la corte, siendo nombrado oficialmente Fotógrafo de Cámara el 20 de mayo de 1871 (15).

En la década de los sesenta, hacia 1867, Martínez de Hebert cambia su negocio a la calle del Prado 10 que debe abandonar hacia finales de la década de los setenta, como se desprende de la factura conservada en el Archivo General de Palacio de Madrid, fechada el 25 de noviembre de 1878, donde aparece ya la calle del Baño 2, 3º (16) y se confirma cuando en 1879 se tiene noticia que dicho local estaba ocupado por un fotógrafo y acuarelista llamado Ramón Sanz (17). Esta es la última dirección comercial que debió ocupar hasta, como muy tarde, inicios de 1888, fecha en que la calle del Baño pasa a denominarse calle Ventura de la Vega, nombre que no aparece en ninguna de las fotografías consultadas de Martínez de Hebert (18). Podemos

tomar esta fecha provisionalmente como el fin de la actividad de Hebert como fotógrafo. Estos datos son de gran importancia ya que la dirección comercial que aparece en las fotografías nos permite situarlas en el intervalo cronológico establecido para cada estudio.

Aunque su faceta más conocida fue la de retratista, Martínez de Hebert se dedicó también a otro tipo de trabajos acordes con los realizados por otros importantes fotógrafos de la época procedentes del extranjero y afincados en Madrid, como Jean Laurent o Charles Clifford. Cabe destacar su labor a la hora de documentar el terremoto ocurrido en Manila (Filipinas) en 1863, en el que recoge el estado en el que quedaron los principales edificios de la ciudad como la Catedral o la Antigua Casa de Dirección de Tabaco (19); o el encargo de fotografiar los principales monumentos arquitectónicos de la ciudad de Salamanca, realizado en 1867 con un total de treinta y cinco vistas positivadas en papel albúmina, en el que muestra su dominio a la hora de enfrentarse al paisaje y a las perspectivas arquitectónicas, conservándose cuatro de ellas en la colección del Museo Cerralbo (20). En 1879 tomó una vista de la construcción de la Estación de Las Delicias de Madrid, destacándose, por tanto, como un excelente fotógrafo de arquitecturas.



Salamanca. Colegio de Calatrava (1867). Pedro Martínez de Hebert. Positivo a la albúmina. Museo Cerralbo. N^o Inv. FF1658.

Colaboró activamente con la prensa ilustrada de la época, publicando sus fotografías, reproducidas mediante grabado, en *La Ilustración Española y Americana* entre las décadas de los setenta y los ochenta del siglo XIX. La editada el 22 de enero de 1886, de la ceremonia inaugural en Tarazona (Zaragoza) del ferrocarril a Tudela (Navarra), descubre otra nueva faceta de Martínez de Hebert dentro del temprano foteriodismo, siendo esta toma la de fecha más tardía que hemos podido encontrar del autor.



Ceremonia inaugural en Tarazona (Zaragoza) del ferrocarril a Tudela (Navarra), 1886. Pedro Martínez de Hebert. Grabado de fotografía.

Entre los clientes del fotógrafo, además de la ya mencionada Familia Real, para la que realizó trabajos como los retratos de Alfonso XII desde su más tierna infancia hasta la madurez, o los retratos de los duques de Montpensier, había también numerosos miembros de la nobleza isabelina, e importantes intelectuales y literatos de la época, como el poeta Gustavo Adolfo Bécquer, del que nos ha llegado un retrato fotográfico de Hebert datado hacia 1869. Sus fotografías también sirvieron de modelo a los pintores de la época, como Federico o Luis de Madrazo, para realizar los retratos pictóricos de Isabel II.

Martínez de Hebert era un fotógrafo que controlaba todo el proceso de elaboración de las fotografías, desde el preparado de las placas de vidrio al colodión húmedo, la toma de la fotografía, hasta los procesos que podríamos denominar de postproducción, el retoque de negativos, el positivado a la albúmina, y por supuesto, la iluminación de los positivos en el caso que lo requiriesen (21). Sin embargo, sabemos que también trabajó con otros profesionales: su retrato del infante Francisco de Paula, fechado hacia 1858 y conservado en el Archivo General de Palacio, fue iluminado por Panabert (22).

EL RETRATO FOTOGRAFICO ILUMINADO DE LOS HERMANOS DEL VALLE

Estamos ante un retrato de estudio de los hermanos Antonio y Amelia del Valle Serrano, hijos del primer matrimonio de Inocencia Serrano y Cerver con Antonio María del Valle Angelín, perteneciente al legado Villa-Huerta y con número de inventario V.H. 1142. Se trata de un positivo al papel a la sal, debido principalmente a la ausencia de aglutinante en la superficie del positivo (23), de dimensiones 325 x 242 mm., sobre un soporte secundario de cartón de 370 x 275 mm., iluminada al *gouache* (24), con los ángulos redondeados y con ribete dorado enmarcándolo. Fue realizado por Pedro Martínez de Hebert, como se desprende de la ficha de inventario general realizada por Consuelo Sanz Pastor, en la que se puede leer: «Fotografía realizada por Martínez de Hebert, Miniaturista de S.S.M.M. Caballero de Gracia, 30 y 32 - Madrid», información que debía figurar en una etiqueta adherida al reverso de la fotografía que en la actualidad no se conserva. Además, podemos constatar la

autoría de la misma por la alfombra que aparece en la imagen, la misma que encontramos en numerosas fotografías de Hebert realizadas cuando tenía estudio en esa misma calle.

La fotografía forma pareja con otra conservada en el Museo Cerralbo, en la que aparecen retratados todos los miembros de la familia del Valle, pero que a diferencia del retrato de los hermanos, se trata de un positivo a la albúmina sin iluminar.



Antonio del Valle Angelín e Inocencia Serrano y Cerver con sus dos hijos
(ca. 1860). Pedro Martínez de Hebert. Positivo a la albúmina.
Museo Cerralbo. Nº Inv. VH 1141.

Podemos constatar, comparando ambas, cuáles son los elementos introducidos por Hebert mediante la iluminación al *gouache*. Todo el fondo del retrato de los hermanos ha sido recreado, simulando un salón lujoso mediante la colocación de una chimenea de piedra y unas paredes enteladas imitando la clásica decoración renacentista de motivos vegetales a *candelieri*. El cortinaje que aparece a la izquierda de la imagen, era un elemento muy usual tanto en la retratística pictórica como en la fotografía de época romántica, y además de ser símbolo de distinción,

ejercía la función de aparato escenográfico que se abre para presentar a los personajes de la escena. Ambos retratados miran directamente a la cámara, sentados en ricas sillas, en una actitud estática, apoyados en diferentes elementos para poder aguantar la prolongada pose que requería el tiempo de exposición de la placa. A los pies de los dos hermanos una pequeña mascota, símbolo igualmente de distinción, es introducida por el fotógrafo al iluminar la fotografía. Ambos hermanos visten lujosamente, con sus mejores galas, como corresponde al acto de fotografiarse.



*Antonio y Amelia del Valle Serrano. Positivo al papel a la sal.
Museo Cerralbo. V.H. 1142.*

Sobre la cuestión de la datación encontramos diversos factores a valorar. Por un lado, tenemos la primera cota que impone la referencia del establecimiento comercial de la calle Caballero de Gracia, que podemos situar entre la temprana fecha de 1851 a la de 1867 aproximadamente. Si tenemos en cuenta que la miniatura conservada en la Fundación Lázaro Galdiano es de hacia 1855 y en ella únicamente se anuncia como miniaturista, podemos entrever que esta fotografía debe ser posterior a esta fecha. Por otro lado, el padre de los dos hermanos, Antonio Ma-

ría del Valle Angelín, murió el año 1863. Si tomamos como pareja fotográfica a la de los hermanos del Valle con la de toda la familia al completo podemos concluir que la fotografía es anterior a la fecha de su muerte. Otro dato es la posible obtención del positivo mediante el proceso del papel a la sal. Dicho proceso fue paulatinamente sustituido por los positivos a la albúmina siendo raros los casos de papel a la sal posteriores a 1860. Se establece, por tanto, un arco cronológico que va de 1855 a 1860 para la datación de la fotografía iluminada de Hebert, anticipándose a la época en que este tipo de trabajos toma mayor auge, con numerosos ejemplos de los años sesenta realizados por fotógrafos coetáneos como José Albiñana, Laurent o Albareda y Moliné.

Los retratos fotográficos de la familia del Valle muestran el interés y la moda que las clases burguesas más pudientes, con residencia en el centro de Madrid, tenían en hacerse retratar en los estudios fotográficos más afamados, pudiendo considerar las miniaturas en la que los mismos protagonistas por separado son retratados junto a sus padres, esta vez con un fondo de paisajes idílicos, como antecedente directo de la fotografía de los hermanos del Valle.

Tenemos también en esta fotografía iluminada un perfecto ejemplo de enmascaramiento de la técnica fotográfica en aras de imbuirle de las cualidades artísticas de manualidad, singularidad y personalidad que en la época se le negaban. A su vez, la técnica fotográfica reducía los costes de ejecución, y se convertiría en memoria familiar en una época en la que precisamente comenzaba a producirse el debilitamiento de la vida tradicional a favor del modelo urbano e industrial, de tendencia individual. En el caso que nos ocupa, estas fotografías de los hermanos del Valle



*Miniatura de Antonio de Valle con su hijo Antonio, hacia 1854.
Museo Cerralbo. N° Inv. VH 506.*

son uno de los escasos testimonios de esta unidad familiar que quedaría rota a la muerte del padre Antonio María del Valle y que, gracias al matrimonio en segundas nupcias de su viuda con el marqués de Cerralbo, ha llegado hasta nosotros, sin que el paso del tiempo haya borrado los nombres y las historias de esta familia, como ha ocurrido con muchas de las fotografías que desde entonces y hasta hoy en día han sido tomadas, y que nos apelan, desde sus rostros anónimos, a que reconstruyamos sus identidades.

NOTAS

- (1) Para conocer más a fondo la colección de fotografía antigua del Museo Cerralbo ver Vaquero Argüelles, Lourdes y Lázaro Martínez, Ángeles (2002).
- (2) Muchas de estas fotografías de carácter arqueológico fueron tomadas por Juan Cabré, colaborador del marqués de Cerralbo y primer director de su museo. Ver VV.AA.: *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2004.
- (3) Kurtz (1997), p. 17. Sobre las colecciones de fotografía del Museo Sorolla y el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí ver respectivamente: VV.AA.: *Sorolla y la otra imagen*, Lunweg, Barcelona, 2006 y Suárez Martínez, M^a José.: «La reconstrucción de la memoria histórica del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí a través de sus fuentes gráficas», en *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Valencia, 2004, pp. 196-259.
- (4) Barthes (1989).
- (5) Según Rubio Aragonés, «El álbum familiar... fue el registro central del hogar decimonónico o de su inconsciente colectivo». Rubio Aragonés (2001), p. 23.
- (6) Este dato ha sido proporcionado por las facturas de Martínez de Hebert conservadas en el Archivo General de Palacio, donde se especifica el cobro «Por ir al palacio, llevar la galería, máquinas y demás accesorios, para retratar a S.S.A.A. las Iltrmas Sras. Infantas». Fondo Reinado Alfonso XII, caja 12.925, expediente 1. Debo dar las gracias a la Conservadora del Fondo de Fotografía Histórica del Archivo General de Palacio, Dña. Reyes Utrera Gó-

mez, por la colaboración al facilitar la localización de los documentos relativos a Pedro Martínez de Hebert conservados en dicho archivo.

- (7) Un ejemplo es el retrato de *José de Madrazo* (ca. 1856-59) realizado por su hijo Luis de Madrazo a partir de una fotografía. Ver González López y Martí Ayxelà, (2007), pp. 162-163.
- (8) Sobre el *attrezzo* del estudio del fotógrafo en los primeros tiempos del retrato ver, Díaz y Pérez.: «Limitaciones profesionales de los primeros retratistas en contraste con la importancia atribuida a la fotografía», en *Almanaque de E. Julia para 1873*, Madrid, 1872, p. 70.
- (9) La línea de argumentación que excluía a la fotografía del campo de las artes se debía principalmente a sus cualidades esencialmente técnicas e industriales frente a las de otros medios de representación tradicionalmente vistos como manuales y artísticos, debate que surgió desde el inicio de la aparición del medio en el siglo XIX y cuyo máximo representante sería Charles Baudelaire, que veía en el progreso de la técnica un retroceso de lo artístico, ya que para él, produjo un cambio radical en el gusto, de lo bello a lo verdadero. Baudelarie, Charles.: «El público moderno y la fotografía», en *Curiosidades estéticas*. Júcar, Madrid, 1988, p. 225-232.
- (10) Benazusa, Conde de.: «Noticias sobre la historia de la fotografía», en *La América*, Madrid, 8 de octubre de 1859, p. 14.
- (11) Pando Despierto (1986), p. 222.
- (12) En las facturas conservadas de los años 1862 y 1864 en el Archivo General de Palacio de Madrid, aparecen bajo este nombre comercial. Ver, VV.AA.: *La fotografía en las colecciones Reales*, Fundación La Caixa, Madrid, 1999, p. 72.

- (13) Datos obtenidos del Archivo General de Palacio, Sección Administración General / Proveedores / Legajo 5297.
- (14) Espinosa Martín (1999), pp. 260-262.
- (15) Nombramiento conservado en el Archivo General de Palacio, Sección Personal, Caja 641, Expediente 15.
- (16) Datos obtenidos del Archivo General de Palacio, Fondo Reinado de Alfonso XII, Caja 12.925, Expediente 1.
- (17) En el periódico *La Iberia* se publica el 13 de febrero de 1879: «Hemos tenido ocasión de visitar la exposición permanente de acuarelas establecida en la fotografía del señor Román Sanz, calle del Prado, 10. Dicho señor, individuo de la Sociedad de Acuarelistas, tiene en su galería retratos que compiten con los de nuestros fotógrafos más reputados, y no es extraño, por lo tanto, el favor creciente que el público le dispensa». Extraído de Agulló y Cobo (1971), pp. 185-186. Este hecho además confirma un hábito de la época, el de que un mismo estudio fotográfico pasase de un fotógrafo a otro.
- (18) Dato obtenido de Répide, (1985), p. 762.
- (19) El reportaje se conserva en la Carpeta *Terremotos de Manila* en Patrimonio Nacional.
- (20) Falcón, Modesto.: *Salamanca artística y monumental ó descripción de sus principales monumentos*, Telesforo Oliva, Salamanca, 1867.
- (21) Así se desprende de lo recordado por el fotógrafo Manuel Alviach a principios del siglo XX, cuando menciona que «Hebert insistía...en realizar los negativos y controlar paso a paso el delicado proceso del colodión o los papales albuminados, de los que siem-

pre se mostró recalcitrante defensor...» Tomado de Pando Despierto (1986), p. 223.

- (22) Archivo General de Palacio, Fondo Fotográfico, N° Inv. 10181541.
- (23) Los análisis realizados a la pieza mediante microscopía óptica y cromatografía de alta resolución han determinado la ausencia de albúmina y la formación de la imagen directamente en las fibras del papel, lo que indica que la técnica de positivado es un papel a la sal. Análisis realizado por Ángela Arteaga, Estrella Sanz Rodríguez y Marián del Egido, de la Sección de Análisis de Materiales del Servicio de Laboratorios del IPHE en febrero de 2008.
- (24) La técnica de iluminación de la fotografía ha sido confirmada mediante el análisis de los pigmentos realizado mediante espectroscopia de fluorescencia de Raxos X realizada por Marián del Egido y Carmen Martín de Hijas, de la Sección de Materiales del Servicio de Laboratorios del IPHE en diciembre de 2007. La presencia de blanco de zinc y blanco plomo a la hora de la elaboración de los colores nos remite a la técnica del *gouache*.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Candelieri

Motivo decorativo de bandas rectangulares generalmente verticales, con un eje simétrico bilateral, a través del cual se desarrollan los distintos motivos vegetales o vasos, imitando la decoración romana de candelabros que tuvieron su mayor expansión y evolución en el Renacimiento.

Carte de visite

Formato fotográfico formado por un positivo, frecuentemente a la albúmina, pegado sobre un cartón, de aproximadamente 10 x 6 cm. El formato se obtenía mediante la utilización de una cámara de cuatro objetivos, con obturadores independientes y chasis fijo o movable, que permitía obtener de cuatro a ocho tomas diferentes en una misma placa negativa.

Colodión húmedo

Técnica negativa inventada por Frederick Scott Archer a mediados del siglo XIX, que se utilizaba sobre placas de vidrio. El colodión consiste en una mezcla de nitrato de celulosa disuelto en alcohol y éter, que se extendía sobre la placa de vidrio, debido a sus cualidades pegajosas y a la vez absorbentes. Mientras se mantenía húmedo se sensibilizaba con un baño de nitrato de plata, y antes de que se secase, ya que en ese momento dejaba de ser sensible a la luz, se debía exponer y revelar.

Gouache

Técnica pictórica en la que se utilizan como aglutinantes sustancias solubles en agua y goma arábiga, que sirven para fijar el color al soporte. A diferencia que en la acuarela, el *gouache* utiliza un color más pastoso y los tonos se obtienen con el empleo del color blanco, que produce un efecto opaco más similar a la técnica del óleo, pero con una tonalidad más clara y perlada.

Papel a la sal

Procedimiento de copia positiva patentada por William Henry Fox Talbot en 1841. Consiste en sumergir una hoja de papel común en una solución diluida de cloruro de sodio (sal común). Después de seca se la sensibiliza con nitrato de plata, que reacciona con la sal formando cloruro de plata sensible a

la luz. Se exponía por contacto con un negativo a la luz solar. Posteriormente se lavaba y se fijaba con una solución de cloruro sódico. Durante la década de 1850 la mayoría de los fotógrafos que utilizaban esta técnica las iluminaban debido a la obtención de una superficie mate y una imagen final embebida en las fibras del papel.

Positivos a la albúmina

Técnica de positivado desarrollada en 1850 por Louis Désiré Blanquart-Évrard, que se obtenía a partir de claras de huevo batidas y mezcladas con sal. El papel se empapaba en el líquido obtenido y se dejaba secar. Posteriormente se bañaba en una solución de nitrato de plata y ya estaba listo para su exposición, que debía realizarse al poco tiempo de ser sensibilizados. Una vez expuesto al sol por contacto directo con un negativo, se lavaba con agua y se fijaba. La capa independiente que producía la albúmina sobre el papel permitía obtener una imagen de mayor contraste y densidad, además de una superficie brillante.

Retrato viñeteado

Método fotográfico en el que mediante una viñeta, durante el positivado de la copia, se producía el desvanecimiento de los bordes del positivo creando un efecto de máscara de forma elíptica o circular que centraba la imagen en el rostro del retratado.

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ Y COBO, M., *Madrid en sus diarios 1876-1890*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1971.

ARGERICH FERNÁNDEZ, I., «El retrato en *carte de visite*, algo más que un formato fotográfico», *Jean Laurent en el Museo Municipal. Retratos. Tomo I. Artistas plásticos*. Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2005, pp. 103-135.

BARTHES, R., *La cámara lúcida*, Phaidós, Barcelona, 1989.

BOADAS, J., *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, CCG Ediciones, Girona, 2001.

ESPINOSA MARTÍN, M. C., *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1999.

FONTANELLA, L., *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, El Viso, Madrid, 1981.

GONZÁLEZ, R., *El asombro de la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*, Consorcio Salamanca 2002, Salamanca, 2002, pp. 198-204.

GONZÁLEZ LÓPEZ, C. y MARTÍ AYXELÀ, M., *El mundo los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2007.

GUERRA DE LA VEGA, R., *Madrid. Historia de la Fotografía. Tomo I: La época antigua 1839-1900*, Guerra de la Vega, Madrid, 2003.

KURTZ, G. F., *La fotografía y el museo*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1997.

LÓPEZ MONDEJAR, P., *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Lunwerg, Barcelona, 1989.

MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Hermann Blume, Madrid, 1993.

MESTRE I VERGÉS, J., *Identificación y conservación de fotografías*, Trea, Asturias, 2004.

PANDO DESPIERTO, J., «Historia de la fotografía en Madrid», *Historia de la fotografía española 1839-1986. Actas del I Congreso de la fotografía española*, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, 1986, pp. 213-248.

RÉPIDE, P. de, *Las calles de Madrid*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1985.

RIEGO, B., *Impresiones: La fotografía en la cultura del siglo XIX*. CCG Ediciones, Girona, 2003.

RUBIO ARAGONÉS, J. C., *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

VAQUERO ARGÜELLES, L. y LÁZARO MARTÍNEZ, A., *Álbum. La colección de fotografía del Marqués de Cerralbo*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002.

VV.AA., *Sorolla y la otra imagen*, Lunwerg, Barcelona, 2006.

VV.AA., *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Valencia, 2004.

VV.AA., *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2004.

VV.AA., *La fotografía en las colecciones Reales*, Fundación La Caixa, Madrid, 1999.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- Pág. 4: Martínez de Hebert, Pedro; *Retrato de María Luisa de Aguilera y Gamboa*. Anverso y reverso de *carte de visite*. Museo Cerralbo. N° Inv. FF02668. Fotografía obtenida de Vaquero Argüelles y Lázaro Martínez (2002), p. 41.
- Pág. 9: Martínez de Hebert, Pedro; *Infanta Isabel de Borbón (ca. 1855)*. *Gouache* sobre papel. Fundación Lázaro Galdiano. Fotografía obtenida de Espinosa Martín (1999), p. 261.
- Pág. 12: Martínez de Hebert, Pedro; *Salamanca. Colegio de Calatrava (1867)*. Positivo a la albúmina. Museo Cerralbo. N° Inv. FF1658. Fotografía obtenida de Vaquero Argüelles y Lázaro Martínez (2002), p. 69.
- Pág. 13: Martínez de Hebert, Pedro; *Ceremonia inaugural en Tarazona (Zaragoza) del ferrocarril a Tudela (Navarra) (1886)*. Fotografía obtenida de la digitalización de *La Ilustración Española y Americana del 22 de enero de 1886*, obtenida de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com>. [3 de marzo de 2008].
- Pág. 15: Martínez de Hebert, Pedro; *Antonio del Valle Angelín e Inocencia Serrano y Cerver con sus dos hijos (ca. 1860)*. Museo Cerralbo. N° Inv. VH 1141.
- Pág. 16: Martínez de Hebert, Pedro; *Antonio y Amelia del Valle Serrano*. Positivo al papel a la sal. Museo Cerralbo. V.H. 1142.
- Pág. 18: Miniatura de Antonio de Valle con su hijo Antonio. Museo Cerralbo. N° Inv. VH 506.



Museo Cerralbo

Ventura Rodríguez, 17
28008 Madrid

Teléfono: 91 547 36 46

Fax: 91 559 11 71

museo.cerralbo@mcu.es

<http://museocerralbo.mcu.es>

