

Rafael Gil Salinas

Universitat de València

LA IMAGEN DE LA REINA ISABEL II Y LA FOTOGRAFIA.

En 1839 se inventó el daguerrotipo, precedente directo de la fotografía. Desde ese momento se puede decir que comienza una relación directa entre la fotografía y la pintura. Muchos artistas utilizaron la fotografía como una forma de acercamiento a la realidad. Durante el reinado de Isabel II (1833-1868) se generalizó el uso de la fotografía como tarjeta de visita y, en ocasiones, los pintores se sirvieron de ellas para efigiar fidedignamente a las personas retratadas por el objetivo. Así fue como a partir de una fotografía que aparecía en una tarjeta de visita, por ejemplo, la imagen de la reina Isabel II se difundió por todo el estado español con ligeras variantes.

In 1839 it was invented the "daguerrotipe" -a directly preceding of the photography. In this moment, we can to say, starts relationship between photography and picture. Much more artists used photographies as a way to approach to the reality. During kingdom of Isabel II, (1833-1868), it was so common used photography as a visiting card and, some time, painters used this kind of expression to painting people reliable so much. From a photography of the Queen Isabel II who appear in a visiting card, was the starting point to diffuse the real image with minimum changes.

Los inicios de la fotografía y su relación con la pintura.

Es bien conocido que los orígenes de la fotografía datan de 1839, concretamente nació el 7 de enero de 1839, cuando en Francia se aceptó oficialmente por la Cámara de Diputados y por la Academia de las Ciencias el procedimiento llamado «daguerrotipo» (de I. J. Daguerre), inventado inicialmente por J. N. Niépce en 1826 al realizar la primera experiencia en que se fijó por medios químicos la imagen obtenida por la cámara oscura¹. Había en ello un intento de perfeccionar la fidelidad reproductora, respecto al objeto real, de los procedimientos clásicos del grabado, en especial la litografía, que en aquel momento se consagraba como medio de reproducción artístico. Además supuso, casi inmediatamente, el inicio de la competencia entre pintores y fotógrafos en torno a sus respectivos medios de subsistencia, ya que lo nuevo tendía a imitar los logros de lo antiguo como premisa para obtener un predominio comercial y estético². Las dicotomías entre el arte y la industria, entre lo manual y lo mecánico, entre lo único y lo serial, se manifiestan en las posiciones adoptadas por políticos, artistas e intelectuales en la forma de defensa del progreso o en el rechazo del mismo.

La relación de la fotografía y la pintura a lo largo del siglo XIX estuvo marcada por una mutua influencia. La fotografía sirvió como auxiliar de trabajo para los pintores por sus cualidades analógicas y de economía de tiempo, como fuente de inspiración tanto temática como compositiva, como manipulación de una nueva técnica, y por los nuevos conceptos del espacio y del movimiento que se desprendían de su manejo. Por otro lado, la fotografía osciló entre la búsqueda de un medio de expresión autónomo y el deseo de deshacerse del complejo de inferioridad respecto al Arte, pretensión ésta que sólo logrará cuando utilice su propia técnica semántica y se olvide del modelo pictórico que le había llevado a imitar la luminosidad y el claroscuro «a lo Rembrandt», a «retocar» el original para disimular los defectos del modelo³.

Las ventajas que proporcionaban el manejo de las fotografías a los pintores del siglo XIX, se pueden concretar en que, en primer lugar, con ellas se obtenían un mayor número de detalles, además se podía estudiar la

1 En 1839 se dieron a conocer procedimientos similares, como el "calotipo" del inglés H. F. Talbot, del suizo F. Gerber, del francés H. Bayard, de los alemanes F. von Kobell y C. A. von Steinheil...

2 Esta regla ya se observa a mediados del siglo XV cuando la imprenta, con la aplicación de la xilografía al campo de la ilustración, se enfrenta con su carácter mecánico y múltiple a la labor artesanal de la decoración de manuscritos.

3 Una visión general de la relación entre la pintura y la fotografía a lo largo del siglo XIX desde un punto de vista internacional puede verse en Javier Herrera Navarro, "Fotografía y pintura en el siglo XIX", *Goya*, núm. 130, Madrid, 1976, pp. 292-299.

evolución con mayor fidelidad del instante seleccionado por el pintor y, por último, ofrecían la posibilidad de contrastar con la observación natural, y obtener de esa manera una imagen más perfeccionada. Pero fue, sobretudo, el que la fotografía funcionase como memoria visual -superando en su aproximación a la fidelidad con la realidad al papel del boceto y los estudios previos hechos a mano que los artistas habían utilizado hasta entonces- y el provecho que ello supuso para sus prácticas artísticas el verdadero descubrimiento que en cuanto a la técnica iba a revolucionar los modos de trabajo de los pintores de mediados del siglo XIX⁴.

Así se comprenderá que el empleo de la técnica fotográfica aplicada al arte no se hiciera esperar en algunos países europeos. En Francia y en Inglaterra esta fue rápidamente adaptada por los artistas, mientras en Italia, por ejemplo, los críticos, en una fecha tan temprana como 1859, hacían una clara exaltación de la utilidad de la instantánea⁵. También en España hubo un sector de la crítica que se volcó en la defensa de este nuevo método de trabajo. La crítica valenciana, por ejemplo, destacó las ventajas que suponía el conocimiento de la fotografía para los pintores⁶, e incluso hubo críticos locales que defendieron en 1858 el sentimiento artístico de la fotografía⁷, y otros que comprendieron que la fotografía se podía llegar a convertir en el medio de «propagar, generalizar, vulgarizar hasta puerilizar la belleza plástica de ciertas obras»⁸.

Pero lo cierto es que tanto en el extranjero como en España no todo fueron valoraciones positivas, y hubo críticos que no compartieron el entusiasmo que había despertado el reciente descubrimiento y así lo manifestaron en juicios tan meridianos como el que apareció recogido en 1864 en la prensa valenciana donde la fotografía era valorada como una de las grandes mentiras del siglo XIX cuando se afirmaba, no sin cierta ingenuidad, que ella «ha venido a usurpar el privilegio de los pintores... Un retrato fotográfico puede tener parecido, pero no da nunca la expresión del semblante del retratado, tiene la falta de vida y la inmovilidad del cadáver... En los retratos hechos a máquina todos somos morenos; la fotografía ha venido a concluir con los rubios...»⁹.

4 Del empleo de la fotografía como objeto de trabajo por los artistas y su proyección internacional dan cuenta, entre otros, los siguientes artículos: Claudet, "La photographie et l'art", *Le Moniteur de la Photographie*, París, 15 de diciembre de 1865; F. Howard, "Photography as connected with the Fine Arts", *Journal Photographic Society*, Londres, 21 de enero de 1854; M. A. Root, "The Camera and the Pencil", Nueva York, 1864...

5 Véase A. Scharf, *Art and Photography*, Virginia, 1986 y P. Selvatico, "Su vanteggi che la fotografia può portare all'arte", *Scritti sull'arte*, Firenze, 1859, pp. 337-341, cit. por V. Bonet Solves, "El realismo en la pintura de José Benlliure", *Saitabi*, núm. XIXXX, Valencia, 1989, nota 6, p. 173.

6 Véase L. G. del Valle, "Un gabinete fotográfico", *Las Bellas Artes*, 1 de octubre, núm. 15, Valencia, 1858, p. 175.

7 Véase P. Pérez y Rodríguez, "Fotografía", *Las Bellas Artes*, 1 de diciembre, núm. 19, Valencia, 1858, pp. 221-222.

8 J. de la T., "Sobre la fotografía", *Las Provincias*, 13 de octubre, núm. 605, Valencia, 1867, p.2.

La imagen de Isabel II.

Isabel II, nació en Madrid en 1830, y reinó desde 1833 hasta 1868. Hija de Fernando VII y de su cuarta esposa María Cristina de Borbón, princesa de las Dos Sicilias. Princesa de Asturias y heredera del trono el 20 de junio de 1833, fue proclamada reina de España el 24 de octubre del mismo año. Su madre, la reina gobernadora, actuó de regente hasta 1840, y el general Espartero desde esta fecha hasta 1843. Cuando María Cristina salió de España, quedó bajo la tutela de Agustín Argüelles. Apoyado el proyecto de Joaquín María López por Narváez y Prim, fue declarada mayor de edad a los 13 años y a los 16 contrajo matrimonio con su primo Francisco de Asís de Borbón, duque de Cádiz. Durante su gobierno se sucedieron cerca de sesenta gabinetes: 1833-1836, período liberal; 1836-1840, liberalismo extremado; 1840-1843, regencia de Espartero; 1843-1844, transición; 1844-1854, década moderada; 1854-1856, bienio progresista; 1856-1858, reacción moderada; 1858-1864, período de la Unión Liberal; 1864-1868, bienio de tendencia ecléctica. Fue víctima de dos atentados, el primero en 1847, el segundo en 1852. Con el advenimiento de la revolución en 1868, pasó a Francia y estableció su residencia en París. En 1870 cedió los derechos de la corona a su hijo Alfonso XII. Falleció en París en el palacio de Castilla el 9 de abril de 1904. Había tenido nueve hijos: Luis, Isabel, María Cristina, María de la Concepción, Alfonso, María del Pilar Berenguela, María de la Paz, Eulalia y Francisco de Asís Leopoldo¹⁰.

Hace ya algunos años que se afirmó que, desde una perspectiva histórica, «a medida que nos acercamos a nuestro tiempo decrece el interés iconográfico (...) por el aumento desmesurado en el número de retratos y, en realidad, por menguar el mérito»¹¹. Ahora bien, ese juicio de valor, habrá de ser reconsiderado si se tiene presente que las imágenes que se produjeron durante el siglo XIX constituyen una fuente iconográfica escasamente estudiada y cuyo valor cobra un especial significado cuando partiendo de esquemas y modelos del siglo XVII, durante esa centuria se reinterpretaron adecuándolos a las necesidades artísticas y conceptuales que exigía la nueva mentalidad decimonónica¹².

Es bien conocido el interés histórico de la monarquía en perpetuar su imagen a través de la pintura como una forma de manifestar el área de su dominio a través del recuerdo iconográfico. Los pintores más prestigiosos realizaron numerosos retratos de los monarcas que, posteriormente, eran

9 J. Labaila, "Contra la fotografía", *El Museo Literario*, 31 de enero, núm. 10, Valencia, 1864, p. 80.

10 Un interesante estudio completo sobre la personalidad de Isabel II y su época puede verse en C. Llorca, *Isabel II y su tiempo*, Madrid, 1986.

11 Véase F. J. Sánchez Cantón, *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948, p. 194.

12 Da prueba de ello E. Lafuente Ferrari, "Iconografía de la Infanta Isabel", *Arte Español*, t. XVIII, 3^{er} cuatrimestre, Madrid, 1951, pp. 237-249.

copiados por sus colaboradores ante la demanda de imágenes reales reclamadas para ornar estancias oficiales. Durante el siglo XIX los retratos de Fernando VII e Isabel II proliferaron en todo el estado español.

En el caso de Isabel II, se da la circunstancia de que desde muy temprana edad, a los pocos meses de su nacimiento, se la retrató de cuerpo entero, portando en la mano diestra un pito y en la izquierda un sonajero. La estampa que da prueba de ello, «tan mala como grande» en opinión de Angel de Barcia¹³, la firma «Y. Llopis» y va dedicada a don Manuel Llauder, capitán general de Cataluña, y es el primer ejemplo del retrato de este personaje real que sería extensamente retratada a lo largo de su reinado¹⁴. Como una muestra de los numerosos retratos de la reina solicitados para decorar con la efigie regia distintas estancias oficiales se encuentra el *Retrato de Isabel II* (Fig. 1) atribuido¹⁵ al pintor valenciano Antonio Gómez Cros (1809-1850)¹⁶. Se trata de un óleo sobre lienzo, de 233 x 135 cms. que se localiza en la colección de la Universitat de València. Aparece representada con traje de corte de raso de seda rosa con aplicaciones de organza y encajes, corona real, abanico y brazaletes con miniatura de su esposo el rey consorte Francisco de Paula¹⁷. Al fondo a la derecha, se contempla un paisaje con una representación ideal de Valencia en la que figura una referencia a la torre del Miguelete. Detrás aparece un cortinaje de púrpura y una columna siguiendo el modelo difundido por Anton Rafael Mengs que tanto eco tuvo en el siglo XIX¹⁸.

Esta pintura guarda ciertas similitudes con el cuadro que pintó en 1865 José Casado del Alisal en el que retrató a Isabel II, la obra se localiza en el que fue comedor palatino de diario en el último reinado de Isabel II en el Palacio Real de Madrid. Los rasgos fisonómicos de ambos retratos están muy próximos, pero sin embargo, si se sostiene la atribución al pintor Antonio Gómez Cros, que como se ha visto murió en 1850, se invalidaría, en principio, cualquier posible comparación.

Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)¹⁹ pintó el *Retrato de Isabel II*

13 A. M. de Barcia, *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la... Biblioteca Nacional*, Madrid, 1901, citado por F. J. Sánchez Cantón, op. cit., p. 194.

14 Una relación de cincuenta y dos retratos de Isabel II, con algunas indicaciones de sus autores y ubicaciones puede verse en la publicación de la Junta de Iconografía Nacional, *Retratos de personajes españoles*, Cuaderno Quinto, Madrid, 1918, números 1618-1670, s/p.

15 La atribución aparece recogida en F. M. Garín Ortiz de Taranco, *La Universidad Literaria de Valencia y sus obras de arte*, Valencia, 1982, p. 65, rep. p. 68.

16 El estudio más reciente de compendio biográfico y relación de obras ejecutadas por el pintor Antonio Gómez Cros ha sido escrito por R. Gil Salinas, "Un discípulo valenciano de Vicente López en Madrid: Antonio Gómez Cros", *Saitabi*, núm. XLII, Valencia, 1992, pp. 169-176.

17 Francisco de Asís, era hijo del Infante Don Francisco de Paula y de su sobrina Luisa Carlota de Borbón (Nápoles). Nacido en Aranjuez el 13 de mayo de 1822, murió en París el 17 de abril de 1902.

18 Quiero expresar mi especial agradecimiento por las facilidades prestadas al conservador del patrimonio de la Universitat, Dr. Daniel Benito Goerlich.

(Fig. 2), un óleo sobre lienzo, de 230 x 158,7 cms., que se encuentra en el Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico)²⁰. Este retrato estuvo destinado aparentemente para las dependencias de algún oficial en Barcelona, lo que se deduce del hecho de que la reina se distinga por no portar la corona real sino la corona del título de «condesa de Barcelona», tal y como fue reconocida oficialmente en Cataluña. Al fondo se divisa la montaña de Montjuich. La pintura fue autenticada como una pieza de Madrazo por el marqués de Lozoya quien la dató hacia 1860²¹. También aquí se adoptó el mismo esquema compositivo que en la obra de la Universtitat de València, el cortinaje, la columna, la referencia puntual local en el paisaje, e incluso la actitud de la soberana con ligeras variantes.

Parece, pues, que se generalizó la tipología de representación de Isabel II en la que se introducía escasas variantes aunque como se aprecia por los diferentes acabados y los distintas épocas en que fue retratada eran cambios que se orientaban más por lo fisonómico que por lo puramente estilístico.

La fotografía en el reinado de Isabel II.

La eclosión de la fotografía coincidió en España desde el punto de vista político con el reinado de Isabel II. Por ello, no ha de extrañarnos que ella misma se sirviese de este reciente descubrimiento para propagar su imagen a través de diversas formas, especialmente en un momento tan crítico en el que la monarquía se tambaleaba y el papel de la corona era cuestionado por amplios sectores de la sociedad española. Pero, veamos de que forma se utilizó la fotografía en el reinado de Isabel II.

En 1854 es sabido que Disderi inventó la tarjeta de visita y con ello revolucionó la fotografía al rebajar los precios a un nivel accesible a una gran mayoría, aunque su implantación en el mundo tardó aún algunos años²². Sin embargo, resulta curioso constatar que ese mismo año de 1854 se había

19 El estudio más completo sobre Federico de Madrazo y Kuntz puede verse en Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, ed. Subirana, 1981.

20 La obra fue donada en 1973 por D. José Alegría, notable anticuario de San Juan de Puerto Rico al Museo de Arte de Ponce.

21 La obra en la actualidad se encuentra en préstamo depositada en La Fortaleza, la mansión del gobernador de Puerto Rico. Véase J. S. Held, R. Taylor y J. N. Carder, *Museo de Arte de Ponce. Fundación Luis A. Ferré. Catalogue. Paintings and Sculpture of the European and American Schools*, Ponce, 1984, p. 190, rep. p. 191. Su número de inventario es 73.0796. Quiero expresar mi agradecimiento por las facilidades e información facilitada al Director Emeritus del Museo de Arte de Ponce, Dr. René Taylor.

22 Sobre el desarrollo de la fotografía en Valencia desde sus orígenes véase J. Huguet Chanzá, "La fotografía en Valencia desde 1839 hasta 1935", *I Congrès d'Història de la ciutat de València*, vol. III, Valencia, 1988, pp. 3.5.1-3.5.18.

23 El prestigioso fotógrafo vivía en la calle de las Barcas núm. 12, y se sabe el precio que cobraba por los retratos en negro, de 30 a 60 reales, pero se desconoce el peculio que recibía por realizar las populares tarjetas de visita. *Ibidem*, p. 3.5.10.

establecido en Valencia don Eugenio Joulíá, introductor de la tarjeta de visita en esta ciudad²³. Y la resonancia que este invento iba a tener en España se pudo ver cuando en febrero de 1855 *Las Bellas Artes* publicaba un largo comentario sobre esa invención original, una novedad en París, las tarjetas de visita «sobre las cuales, sus dueños han hecho fotografiar su retrato, en vez de inscribir su nombre»²⁴. Efectivamente, comenzaba la fotografía industrial.

Así se explica que pronto se generalizara el uso de la tarjeta de visita, a la que nadie, ni tan siquiera la monarquía, renunció, pues era una forma cómoda, económica y rápida de difundir su imagen. La prueba es que Isabel II nombró a M. de Hebert como retratista de la Real Cámara de SS.MM. y AA.RR.²⁵. Éste ejerció su labor reflejando a la soberana como lo demuestra la fotografía de *Isabel III* (Fig. 3) que se conserva en la colección Pablo Beltrán de Heredia, en Madrid. Aparece de pie sobre una alfombra, y con un personaje militar a caballo que se vislumbra en el fondo a la derecha. Esta misma composición, con el fondo suprimido como única variante, fue utilizada como motivo para las tarjetas de visita que encargó la reina²⁶. Además este mismo fotógrafo realizó otras tarjetas de visita con la imagen de la reina entre los años 1855-1868 (Fig. 4)²⁷.

Así pues, la fotografía se introducía en todos los estratos sociales como un medio claro de difusión de la imagen de los retratados. Pero además, como ya se ha señalado, sirvió como material de apoyo para algunos pintores que vieron en ella una forma de rentabilizar el parecido fisonómico de sus retratados sin tener que recurrir al boceto, ni a las largas sesiones de pose.

Una muestra de esa relación técnica-artística, de la deuda de la fotografía con la pintura, se habrá podido advertir entre la fotografía de Isabel II de M. de Hebert (Fig. 3) y la pintura de la Universitat de València (Fig. 1). En ambos casos la reina aparece recogida con el mismo vestido (incluso en sus pliegues), con el abanico y el pañuelo en sendas manos y en actitudes similares. Parece indudable que el pintor autor del retrato se habría servido de la fotografía como modelo directo, y sobre la cual introdujo, posiblemente, algunos cambios que trataban de convertirla en una obra «de creación propia» a partir de un referente gráfico, alterando ligeramente el original.

Francisco Javier Sánchez Cantón afirmó que «la reina Isabel tuvo en su

24 *Ibidem*, pp. 3.5.9-3.5.10.

25 M. de Hebert tenía su estudio en la calle Caballero de Gracia, números 30 y 32 de Madrid.

26 Así se pudo comprobar en la exposición *Memoria de la luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana 1839-1939*, Valencia, Ateneo Mercantil, noviembre-diciembre, Valencia, 1992. La obra pertenecía a la colección de don José Huguet Chanzá. Desgraciadamente no se reprodujo en dicho catálogo. En la actualidad forma parte del Fondo Gráfico de la Biblioteca Valenciana de la Generalitat Valenciana.

27 Ese es el caso de la tarjeta de visita de Isabel II realizada por M. de Hebert, que perteneció a don José Huguet Chanzá, y que se localiza también en el Fondo Gráfico de la Biblioteca Valenciana de la Generalitat Valenciana.

28 Véase F. J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, p. 196.

juventud atractivo y encantos, acaso no debidos a perfecciones físicas, sí a gracia, expresividad y garbo. Con el tiempo sus carnes aumentaron y a los treinta años su aspecto matronil la avejentó cual si contase cincuenta»²⁸. Es decir, el conocido historiador se refería al hablar del aspecto y de la edad de la reina como se deduce al año de 1860. Además, ello coincide plenamente con la invención de las tarjetas de visita en 1854, cuya introducción en España data de 1855. Esto es, existe una relación directa entre la figura real descrita por Sánchez Cantón y la imagen recogida en las tarjetas de visita. Sin embargo, es igualmente cierto que el retrato de la Universitat de València presenta una imagen de Isabel II aproximada a las características descritas por Sánchez Cantón, pero, en ese caso, dudosamente se podrá atribuir el *Retrato de Isabel II* de la Universitat de València a Antonio Gómez Cros. Ya que aunque el pintor hubiera podido servirse de un modelo distinto al de la tarjeta de visita para su obra, -cosa por otro lado bastante dudable-, las características fisonómicas apuntan hacia una edad de Isabel II ya avanzada y, de cualquier forma, el personaje retratado, en ningún caso representa los veinte años que tendría la reina en 1850, año en que murió el pintor Antonio Gómez Cros.

Lo que no cabe ninguna duda es que entre la fotografía y el lienzo de Valencia hay una relación clara tanto por la modelo, la actitud y las formas que fueron adaptadas por el pintor a su peculiar estilo y al género pictórico del retrato. No se tuvo en cuenta, posiblemente de forma intencionada, la verosimilitud con la «modelo» fotografiada, con la intención quizás de marcar la diferencia entre el género pictórico y el fotográfico en una lucha en la que como el tiempo habría de encargarse de demostrar la pintura retratística sin duda alguna tenía todas las de perder.



Fig. 1. Atribuido a Antonio Gómez Cros, *Isabel II*, óleo sobre lienzo, Universitat de València.



Fig. 2. Federico de Madrazo y Kuntz, *Isabel II*, óleo sobre lienzo, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.



Fig. 3

M. de Hebert, *Isabel II*, fotografía, Colección Pablo Beltrán de Heredia, Madrid.



Fig. 4. M. de Hebert, *Isabel II*, tarjeta de visita,
Fondo Gráfico de la Biblioteca Valenciana de la Generalitat Valenciana.