



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Fotografía de guerra en el siglo XIX

Alumno/a: Kevin Pacheco Brito

Tutor/a: Prof. Dña. María José Collado Ruiz

Dpto.: PATRIMONIO HISTÓRICO

ÍNDICE

1 - RESUMEN.....	1
2 - INTRODUCCIÓN	2
3 - EL INICIO DE LA FOTOGRAFÍA	3
3.1 - FRANCIA COMO CUNA DE LA FOTOGRAFÍA	3
3.1.1 - Joseph Nicéphore Niépce 1765 – 1833	3
3.2 - EL DAGUERROTIPO Y LA POPULARIZACIÓN	4
3.2.1 - Louis-Jacques Daguerre 1787 – 1851	4
3.3 – NACE EL NEGATIVO.....	7
3.3.1 - William Fox Talbot 1800 – 1877	7
4 - LA RECETA, EL COLODIÓN HUMEDO	9
4.1 – FREDERICK SCOTT ARCHER 1813 – 1857	9
4.2 - EL CUARTO OSCURO Y LABORATORIOS PORTÁTILES.....	10
4.3 – EL GRAN ÉXITO	11
5 - LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN EL SIGLO XIX	12
5.1 - LA GUERRA DE LAS PRIMERAS FOTOGRAFÍAS	13
6 - CRIMEA 1853 – 1956	17
6.1 - FENTON, DE ABOGADO A FOTÓGRAFO	17
6.2 - NUEVAS DISPUTAS EN CRIMEA	21
7 - GUERRA FRATERNAL EN NORTEAMÉRICA 1861 – 1865	26
7.1 - LOS FOTOGRAFOS DE LA SECESIÓN	28
8 - LOS FOTÓGRAFOS DE GUERRA EN ESPAÑA	33
8.1 - ÁFRICA Y ENRIQUE FACIO	33
8.2 - MUCHART, LA PRIMERA REPORTERA.....	34
8.3 – ULTRAMAR Y JOSÉ GÓMEZ.....	35
9 – CONCLUSIÓN.....	37
9 - BIBLIOGRAFÍA.....	38

El siguiente trabajo comprende, en un primer bloque, un recorrido desde el inicio mismo de la fotografía y su evolución a lo largo de los primeros veinticinco años de vida, desde la invención de Niépce hasta la creación del colodión húmedo.

El siguiente bloque consta desde las primeras polémicas sobre la paternidad de la fotografía de guerra, pasando por las guerras propagandísticas de Crimea y Asia, y la contienda fratricida de la guerra de secesión, como mayor exponente de la guerra en este siglo.

El último bloque nombra a tres fotógrafos españoles destacados en el panorama nacional del siglo XIX, estos son: Enrique Facio como reportero de guerra pionero en España, Sabina Muchart como la primera mujer fotógrafa dentro de una guerra en el mundo, y José Gómez de la Carrera como el mayor exponente de las fotografías captadas en el desastre del 98.

Palabras clave: guerra, fotografía, colodión húmedo, Crimea, Secesión.

This Project is composed of three essential parts. To begin, it will be mentioned the photography history from its beginning through the 25 years of evolution. From Niépce discovery until the wet collodion creation.

The second part is about the first controversies about the paternity of the War Photography. From the Crimean propagandistic war against Asia; as well as the American Civil War which was the most important conflict of the century.

In order to complete this project, there will be introduced three notable spanish photographer of the XIX century. They are, Enrique Facio as a pioneer war journalist in Spain, Sabina Muchart as the first female photographer in a world war and José Gómez de la Carrera as the biggest/most important exponent of the photographers who captured the disaster of the 1898.

Keywords: war, photography, collodion, Crimean, Civil war.

2 – INTRODUCCIÓN.

En toda contienda bélica desde mediados del siglo XIX, se ha incrustado en el paisaje un nuevo jugador, uno que ha dotado a la guerra de una cruel veracidad, de una nueva y polémica belleza que ha logrado hacernos comprender su historia.

Su labor es de las más complicadas que existen, pudiendo llegar afectarnos pensar en lo vivido por estos fotógrafos, que se convierten prácticamente en uno más de la cuadrilla de soldados que está presente en el campo de batalla. Pero, han dotado, a lo largo de la historia reciente de la humanidad, una visión nunca antes vista. La guerra llegaba a nosotros a través de una nueva corriente artística creado a partir de la luz, y nos enseñaba una nueva y desagradable visión realista producido por los conflictos armados, que tiempo atrás, ni escultura, ni pintura podían igualar.

La fotografía bélica ha producido imágenes dramáticamente bellas para nosotros, convirtiéndose en iconos esenciales de los momentos más arduos de estos tres últimos siglos, no pudiendo borrarse de la memoria de muchos, sirviendo de precedentes que marcarían las trayectorias profesionales de muchos nuevos fotógrafos que decidieron dedicar parte de su vida a seguir la estela creada por los primeros hombres que se aventuraron a informar sobre la mayor expresión de odio creada por el hombre.

Es este inicial recorrido, el que dispondrá a partir de ahora, el del primer medio siglo de vida de la historia de la fotografía de guerra, con un reconocimiento de los nombres y batallas más destacados y la aproximación a la todavía polémica historia sobre los verdaderos pioneros fotógrafos de las contiendas. Se incluirá en este trabajo el inicio mismo de la fotografía, debido a que es esencial el saber de los procesos físico-químicos que dieron origen a estas obras, mencionando los nombres de los más destacados inventores y de los personajes primordiales a la hora de difundir estos nuevos procedimientos.

3 - EL INICIO DE LA FOTOGRAFÍA.

Para contar la historia de la fotografía en el campo de batalla del siglo XIX, primero indagaremos en el inicio de esta nueva técnica y su evolución, hasta aventurarse en la misma guerra, revolucionando totalmente el mundo.

3.1 – FRANCIA COMO CUNA DE LA FOTOGRAFÍA.

Nos alejamos de las modernas y atractivas técnicas digitales fotográficas del mundo actual, y comenzaremos a apreciar instrumentos y materiales ya vetustos que han sido desplazados por la historia, hasta detenernos en el primer cuarto del siglo XIX. Ya el mismo comienzo de la fotografía se convierte en un conflicto entre diversos países, ¿el motivo?, las naciones de Gran Bretaña y Francia tienen entre sus filas a inventores, cuyo producto, parece fijar imágenes en soportes materiales a través de la química, y lucharán férreamente por considerarse los verdaderos padres del nacimiento de esta nueva técnica¹. Los nombres que más resonarán para la historia en estos momentos serán, el del inventor inglés William Fox Talbot y el del abogado francés, Joseph-Nicéphore Niépce, de quien hablaremos a continuación.

3.1.1 - Joseph Nicéphore Niépce 1765 – 1833.

Sin duda, Niépce se convertiría, en el considerado por muchos, padre de la fotografía. Nacido en 1765, sus sueños de fijar las imágenes de manera permanente sobre un soporte nacerían en 1814 tras formarse su interés por la litografía, técnica por la cual obtenía copias en papel a través del dibujo en una piedra entintada, pero Niépce, carecería de la destreza para dibujar². Tan solo dos años después, gracias a la cámara oscura, obtiene las primeras proyecciones permanentes sobre piedra que sustituyen a sus dibujos. La técnica sería llamada heliografía y se obtiene, gracias a que la piedra, previamente bañada en cloruro de plata, fuese fijado posteriormente con ácido nítrico.

Rápidamente la técnica cambia, utilizando esta vez soportes metálicos bañados en betún de Judea, que, dentro de una cámara oscura, cuya abertura ahora cuenta con diferentes diafragmas para obtener una mayor resolución, obtiene imágenes en positivo, tras el

¹ SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Catedra, 1991, p. 29.

² *Ibidem*. p. 32.

blanqueamiento de la solución ante la luz solar³, quedando insoluble tras el baño en aceite de lavanda que retira las partes no afectadas por la luz.⁴



Vista desde la ventana del Gras, Nicéphore Niépce, 1826. Fuente: <http://pedre-lavisionfotografica.blogspot.com.es/2012/03/joseph-nicephore-niepce.html>

Es con este procedimiento cuando en 1826, Niépce obtiene una imagen desde una ventana conocida como “Vista desde la ventana del Gras”, que pasaría a ser considerada la primera fotografía de la historia que se conserva, la cual tendría una duración aproximada de unas interminables 8 horas de exposición, un procedimiento bastante largo y de difícil manipulación que acabaría siendo abandonado por Niépce⁵. Así comienza la historia de la fotografía, la obtención de una imagen fija y única, dibujada por la luz.

3.2 - EL DAGUERROTIPO Y LA POPULARIZACIÓN.

3.2.1 - Louis-Jacques Daguerre 1787 – 1851.

Es en el mismo año en que Niépce obtiene su famosa fotografía desde la ventana, cuando conoce Louis-Jacques Daguerre, un afamado decorador y pintor de la capital francesa, que se había interesado por las labores de investigación de Niépce y que se ofrecía ante él para perfeccionar sus técnicas recientemente creadas. Es en 1829, cuando ambos forman una sociedad, para poder avanzar en los estudios y en la investigación de nuevas técnicas por parte

³ SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *Del daguerrotipo a la Instamatic*. Gijón: Trea, 2007, p. 417.

⁴ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 36.

⁵ *Ibidem*, p. 37.

de Daguerre, y en obtener nuevos ingresos económicos necesarios para Niépce. Pero este último moriría en 1833, dejando solo a Daguerre con el invento y su posterior modificación⁶.



El taller del artista, Louis-Jacques Daguerre, 1837. Fuente:
<http://historicaltimes.tumblr.com/post/74188467642/latelier-de-lartiste-by-louis-jacques-daguerre>

Un nuevo procedimiento sería diseñado por Daguerre, siendo presentado ante la Academia de las Ciencias de París en 1839⁷. El nuevo proceso fotográfico, bautizado como daguerrotipo, contenía una placa de cobre pulido recubierta de plata, que es sensibilizada por medio de vapores de yodo, obteniéndose así, yoduro de plata, luego se procedía a abrir el objetivo y exponer la placa ante la luz, aplicándose al mismo tiempo vapores de mercurio que revelarían la imagen en el cobre⁸, y deteniendo el proceso de revelado a través de un baño con agua salada caliente. La primera imagen que obtendría Daguerre con esta nueva fórmula se produjo dos años antes de la presentación del producto en sociedad; se llamaría “taller del artista” y dotaba a la historia de la fotografía con una nueva imagen lastimosamente única, pero de gran nitidez y con tiempos de exposiciones más breves.

Pero la presentación del producto trajo consigo dudas, sobre todo, respecto al precio y al tamaño que este representaba. Problemas que no tardarían en ser resueltos, ya que, con el paso del tiempo y la difusión del producto, este se volvería más económico y de menor tamaño,

⁶ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, pp. 46 - 52.

⁷ SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *Op. Cit.*, p. 164.

⁸ *Ibidem*, p. 164.

facilitando el uso de daguerrotipo ante el público⁹. El sofisticado invento formó una elaborada industria a su alrededor, debido a la fabricación en serie del material fotográfico ¹⁰(cámaras, productos químicos, placas y los famosos estuches de piel que protegían la delicada placa por medio de un cristal¹¹) y que al carecer de patente, gracias al gobierno francés que lo liberalizó, se convirtió en dominio público, multiplicándose así las imitaciones del mismo¹².



Boulevard du Temple, Louis-Jacques M. J. M. Daguerre, 1838. Fuente:
<http://irreductible.naukas.com/2009/07/22/minificha-48-el-hombre-que-paso-a-la-historia-por-quedarse-quieto-diez-minutos-1839/>

Estos primeros daguerrotipos eran destinados principalmente a la captura de temas arquitectónicos y paisajísticos, como la conocida fotografía “*Boulevard du Temple*” de Daguerre, debido a sus largas exposiciones, de varios minutos de duración, hacían casi imposible la toma de temas en movimiento y de retratos. En estos últimos, los modelos se veían forzados a no moverse gracias a sillas especiales que sujetaban su torso y cabeza, incluyéndose el intento de mostrar ante la cámara una expresión natural, que, de no ser así, arruinaría el resultado final de la foto¹³. La solución llegaría en 1840 con la implantación de mejoras en el daguerrotipo, como lo son la obtención de una aumentada iluminación de las lentes y una mayor sensibilidad en las placas debido al uso de nuevos aceleradores químicos¹⁴. Todo el

⁹ NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gil, 2002, p. 27.

¹⁰ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 59.

¹¹ SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *Op. Cit.*, p. 164.

¹² SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 72.

¹³ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁴ *Ibidem*, p. 29.

procedimiento se difundía por el mundo, ahora sí, gracias a las mejoras, abriéndose innumerable estudios retratistas, haciendo competencia inclusive al mundo pictórico que vio como muchos de sus artistas se pasaban a trabajar con el daguerrotipo para poder obtener así mejores resultados económicos¹⁵. Y ya en 1850, en la ciudad de Nueva York se inauguraba por vez primera en la historia, la revista dedicada a la fotografía, “*The Daguerreian Journal: devoted to the Daguerreian and photogenic Arts*”¹⁶. Es con el daguerrotipo cuando se obtienen las primeras fotografías bélicas de la historia, destinadas principalmente a la toma de retratos de los partícipes en la contienda y de las ciudades conquistadas por los diferentes ejércitos.

3.3 - NACE EL NEGATIVO.

Tras la puesta en escena del daguerrotipo y su posterior divulgación, se esperaba la llegada de algún nuevo procedimiento que convirtiese este invento francés en una reliquia. Debido sobre todo a que el daguerrotipo había nacido con un importante defecto, la imagen revelada era un positivo único, no se prestaba a ninguna reproducción seriada, teniendo que tener sumo cuidado a la hora de manejar dicho producto, ya que la destrucción de este, condenaba a la imagen de por vida¹⁷. Incluso los medios para su conservación y protección, los anteriormente mencionados estuches de piel, que posteriormente evolucionarían a materiales más simples como el cartón, plástico¹⁸, se convirtieron en bultos que dificultaban su transporte y almacenaje¹⁹.

3.3.1 - William Fox Talbot 1800 – 1877.

En 1841, Talbot presentaría en Westminster un nuevo procedimiento fotográfico que resolvería el problema principal del daguerrotipo, el calotipo. Su patente mostraba un nuevo camino a la hora de hacer fotografía, la obtención de un negativo y el posterior paso a positivo que permitía obtener un ilimitado número de copias del fruto original²⁰. Era el paso final desde que en 1839 presentara ante la *Royal Institution* de Londres, una serie de imágenes en negativo

¹⁵ SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *Op. Cit.*, p. 165.

¹⁶ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁷ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹ *Ibid.* p. 39.

²⁰ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 107.

obtenidas a través de la exposición de objetos, tales como flores, hojas y plumas, sobre papel sensibilizado, pero sin llegar a obtener positivos²¹.



Calotipo de William Fox Talbot, 1842. En la imagen observa las dos calotipos obtenidas por Talbot, el negativo y el positivo, con su textura difusa característica. Fuente: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/8184122.stm

El nuevo procedimiento de Talbot requería, del baño en nitrato de plata y yoduro de potasio, de una hoja de papel; antes de la exposición, este debía ser sensibilizado con una mezcla de ácido gálico y nitrato de plata, y tras efectuar la exposición del papel ante luz, debía ser nuevamente bañado en esta última mezcla que revelaría poco a poco la imagen final. Para detener el revelado y fijar el negativo se suministraba primero bromuro de potasio y luego una solución caliente de hiposulfito²². Para la obtención del positivo, el negativo es bañado en cera derretida para que el papel se vuelva transparente, luego es colocado en un marco junto a un papel de impresión ya sensibilizado y se procedía a exponerlo ante la luz, para que una vez esté terminada la exposición se proceda a obtener el revelado del positivo²³. El problema de Talbot radicaba en que los papeles utilizados en el revelado, no disponían de tratamientos previos que eliminasen las texturas y fibras del papel, otorgando a la imagen final un aspecto difuso que no podía competir con la gran nitidez obtenida por el daguerrotipo²⁴, pero que tuvo gran acogida en los círculos artísticos por sus pictóricos acabados²⁵.

Sería el propio calotipo quien desestabilizaría la popularidad del daguerrotipo, debido sobre todo por sus múltiples ventajas. Son calotipos las fotografías que aparecen ya una de las

²¹ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 102.

²² NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 43.

²³ *Ibidem.* p. 43.

²⁴ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 107.

²⁵ SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *Op. Cit.*, p. 107.

primeras guerras que se fotografiaron, hablamos de la segunda guerra entre el Imperio Británico y el Reino Sij, realizadas por el fotógrafo aficionado John McCosh. Ambos, calotipo y daguerrotipo, se encaminarán en una batalla por la superioridad de su producto respecto a la competencia, aunque el calotipo debió haber obtenido una mejor popularidad, de no ser por la patente que Talbot le había interpuesto, lo que originó la búsqueda de nuevas técnicas que desbancarían, ahora sí, a las dos potencias en la industria fotográfica.

4 - LA RECETA, EL COLODIÓN HUMEDO.

Una nueva revolución llegaría al mundo de la fotografía a mitad del siglo XIX, ya había pasado casi un cuarto de siglo desde el descubrimiento de la fotografía. Ahora, y tras el daguerrotipo y el calotipo, una nueva técnica buscaba corregir los errores que estos anteriores métodos contenían, eliminándolos poco a poco de la competencia. La nueva fotografía buscada una imagen negativa que pudiese ser copiada sin límite y que poseyera una clara nitidez. Una especie de eslabón creado por Abel Niépce de Saint-Víctor (1805 - 1870), sería el paso previo antes del desarrollo de la técnica del colodión, el cristal se había propuesto como sustituto del papel para contener en él, las sales de plata, que eran fijadas al cristal a través de sustancias tales como la albúmina. El invento produjo una excelente y detallada imagen, pero estaban dotadas de una escasa sensibilidad ²⁶, que no duraría más de quince días antes de ser empleadas²⁷.

4.1 – FREDERICK SCOTT ARCHER 1813 – 1857.

La solución sería anunciada a partir de 1851 y se llamaría colodión húmedo, un descubrimiento que nacería a partir de la creación de la albúmina y que buscaba sustituirla²⁸. El inventor fue un escultor llamado Frederick Scott Archer, quien publicó la invención del colodión húmedo a través de la revista *The Chemist*, y que trajo consigo polémicas por posibles plagios como la denuncia del fotógrafo Fox Talbot, simplemente porque su obra, al igual que el colodión desempeñaba el paso del negativo al positivo²⁹.

²⁶ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 59.

²⁷ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 116.

²⁸ TATIANA GALLARDO, Fátima. 2016. *LABORATORIO 291 Procesos Fotográficos Alternativos*. Trabajo Final de Grado Universidad de Palermo. (Consulta: 14/04/18). Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4056.pdf

²⁹ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 127.

Este procedimiento contaba con la sustancia llamada colodión, una solución nitrocelulosa en éter y alcohol que era usada a modo de película en medicina, para la protección de heridas leves y evitar así su contaminación con el exterior. Pero Archer transformó el producto en una técnica fotográfica al añadirle yoduro de potasio³⁰. El proceso era complicado y requería de una gran rapidez para evitar así el apresurado secado del colodión. Luego la solución del colodión yodurado era extendida uniformemente sobre una placa de cristal, que después era sumergida en una solución de nitrato de plata durante 30 segundos, que, al combinarse con el yoduro, se obtenía yoduro de plata, que sensibilizaba a la placa de cristal frente a la luz³¹. El problema era que, aparte de que se realizaba todo a oscuras, la colocación de la placa en la cámara y la captura de la fotografía debía hacerse antes de que toda la solución se secara, lo que provocaría que se hiciese resistente a futuras intervenciones químicas como el revelado³², que se producía con un baño de ácido pirogálico o de sulfato ferroso, y previamente la fijación de la imagen, sumergida en una solución de hiposulfito de sodio o cianuro de potasio³³, luego se procedía con el lavado y secado, y, por último, el fino colodión del negativo era protegido con un barniz³⁴.

4.2 - EL CUARTO OSCURO Y LABORATORIOS PORTÁTILES.

Como se ha dicho anteriormente, todo el proceso debía realizarse en un tiempo establecido por el rápido secado del colodión que imposibilitaría cualquier acción química posterior, como el revelado, si se secaba antes de tiempo. Todo esto restringía el movimiento del fotógrafo, ya que sería imposible realizar fotografías fuera del laboratorio o cuarto oscuro en tiempos prolongados³⁵. Para los fotógrafos dedicados a realizar fotografías en el exterior, les era necesario crear laboratorios móviles en tiendas de campaña que rodasen sobre furgones o carromatos con todos los materiales fotográficos y elementos químicos³⁶.

³⁰ TATIANA GALLARDO, Fátima. 2016. *LABORATORIO 291 Procesos Fotográficos Alternativos*. Trabajo Final de Grado Universidad de Palermo. (Consulta: 14/04/18). Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4056.pdf

³¹ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 130 – 131.

³² NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 59.

³³ TATIANA GALLARDO, Fátima. 2016. *LABORATORIO 291 Procesos Fotográficos Alternativos*. Trabajo Final de Grado Universidad de Palermo. (Consulta: 14/04/18). Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4056.pdf

³⁴ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 131.

³⁵ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 59.

³⁶ *Ibidem.*, p. 59.



Carruaje o furgoneta del laboratorio móvil del fotógrafo George E. Mellen, 1882.

Fuente: <http://coloradoartifactual.com/gunnison-county-colorado/>

4.3 - EL GRAN ÉXITO.

Pero aún con estos problemas técnicos, muchos profesionales se embarcaron en el uso de la nueva técnica, que, frente a las anteriores, mostrada una imagen de mayor calidad, y con un acabado brillo proveniente del cristal usado en el proceso, a diferencia del reflejo creado por el daguerrotipo. El éxito de este experimento fue tal, que casi marginó a las dos anteriores contribuciones a la fotografía y reinaría exclusivamente hasta la década de los ochenta del siglo XIX³⁷. Uno de los grandes provechos del colodión vendría gracias a la aportación del parisino André Eugène Disdéri (1819 – 1889), con sus fotografías de un formato idéntico a las cartas de visita y que fueron bautizadas en 1854 bajo el mismo nombre, *carte-de-visite*.

Estas fotografías eran realizadas a través de una cámara creada por él mismo, que poseía varios objetivos, a diferencia del único que poseían las anteriores cámaras; el resultado, arrojaba toda una serie de fotografías diferentes, hasta doce sobre una única placa, siendo recortadas y montadas posteriormente sobre cartones. El beneficio de estas cartas de visitas provocó que se dispersará por diferentes países e inclusive en el campo de batalla de diversas guerras, tomándose fotografías de los múltiples soldados y militares; todo debido a su fácil imitación, que abarató costes de producción y rapidez a la hora de entrega³⁸.

³⁷ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 130 – 131.

³⁸ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 65.



Dos *carte-de-visite* que muestran a soldados de la guerra de Secesión norteamericana. Fuente: [es.wikipedia.org/wiki/Tarjeta_de_visita_\(retrato_fotogr%C3%A1fico\)#/media/File:Cdv.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Tarjeta_de_visita_(retrato_fotogr%C3%A1fico)#/media/File:Cdv.jpg)

5 - LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN EL SIGLO XIX.

Durante todo este proceso evolutivo de la fotografía por más de dos décadas después de su invención, y, tras englobar a distintos perfiles profesionales que la practicasen, el mundo militar estaba engendrando una gran asociación con esta nueva técnica³⁹, uniéndose así al servicio de las artes y las ciencias que tenían a la fotografía subordinada.

Pero sería la prensa ilustrada, creada de manera contemporánea a la fotografía, la que ayudaría unirla al mundo bélico. Las batallas y conflictos armados publicados en este nuevo medio eran en un principio pinturas y dibujos, que una vez llegaban a las rotativas eran grabadas en madera a través de técnicos especializados en esta tarea, para poder así traspasarlas al papel periódico⁴⁰.

Estas ilustraciones de los diversos conflictos armados siempre fueron un procedimiento propagandístico afín al régimen de turno de cada país, cuyo fin único es el de atraer puntos de vista favorables a las diferentes causas, consecuentemente, la opinión pública

³⁹ SÁENZ SAMANIEGO, Santiago. *Ejército y fotografía: crónica en blanco y negro*. Ministerio de defensa, 2007, pp. 19 – 20.

⁴⁰ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 249.

las acusaría de ser manipuladas y, por tanto, corruptas que no contaban la verdad. Aquí es donde aparece la fotografía, llegando con un currículum que la destacaría como sinónimo de verdad, su procedimiento, el de captar la realidad, la hacían un medio primordial para la credibilidad.

Pero tardaría tiempo en convertirse siquiera en una mera adjudicación junto al texto, además de que, al igual que el dibujo y la pintura, esta también sería publicada en los medios a través de grabados realizados en madera, careciendo evidentemente de la calidad y veracidad fotográfica⁴¹.

5.1 - LA GUERRA DE LAS PRIMERAS FOTOGRAFÍAS.

Aunque se dice que las primeras fotografías realizadas en zonas de conflicto bélico no se producen hasta el desarrollo de la técnica del colodión húmedo, existen escenarios y procedimientos, que muestra, que la fotografía de guerra tuvo una natalidad más temprana respecto a aquellas que hoy mantienen el título de las primeras tomas de batallas de la historia.

El posiblemente primer conflicto en el que la cámara fotográfica hizo acto de presencia a día de hoy, es la invasión de los Estados Unidos por motivos expansionistas en territorio mexicano entre los años de 1846 a 1848. Fue, el daguerrotipo, el material fotográfico empleado para esta contienda, traído por los daguerrotopistas norteamericanos durante la invasión⁴². Pero estas primeras fotografías bélicas no han sido reconocidas totalmente como las primeras imágenes de guerra, debido desafortunadamente a la su orfandad y a que nunca se realizarían en el momento de la batalla; su función principal estaba destinada a la realización de retratos y posados, de pie o sentados, de los diversos soldados o militares de alto rango norteamericanos en estudios fotográficos o en espacios naturales con fondos recreados⁴³, para luego ser enviados a sus familiares o a periódicos nacionales, cuyo auge coincidió con la guerra⁴⁴, para informar sobre lo que sucedía en México.

⁴¹ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 249.

⁴² EL DAGUERROTIPO DURANTE LA GUERRA DE 1847. Hilario Herrera Tapia. Disponible en: <https://contandohistoriasdesdeelordenador.blogspot.com.es/2013/12/el-daguerrotipo-durante-la-guerra-de.html> (Consulta: 15/04/18)

⁴³ LA FOTOGRAFÍA DURANTE LA GUERRA DE SESECIÓN. Marco Rodríguez. Disponible en: <http://clio.rediris.es/n35/FotoGuerrSuce.pdf> (Consulta: 15/04/18)

⁴⁴ WARNER MARIEN, Mary. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King, 2006, p. 46.



Maj. Washington jefe de artillería. Daguerrotipo de autor desconocido. 1847. Fuente: <http://www.cartermuseum.org/artworks/235>

Pero este tipo de retratos individuales no fueron los únicos que se realizaron en la intervención estadounidense de México, podemos observar daguerrotipos que agrupan a diferentes batallones norteamericanos entrando y ocupando diversas ciudades mexicanas como por ejemplo de la Saltillo, en el actual estado de Coahuila⁴⁵, que posan pacientemente ante la larga exposición del daguerrotipo. Y como destacado, se presenta uno de los daguerrotipos más conocidas de este conflicto, realizado justo después de la amputación de la pierna a un sargento del ejército mexicano en 1847, una vez finalizada una de las batallas⁴⁶.

Esto, básicamente, debería considerar a la invasión estadounidense de territorio mexicano como el verdadero conflicto armado con testimonio fotográfico, ya que muestra, aunque no se incluyan tomas de las batallas en sí, debido a la imposibilidad técnica, a sus protagonistas dentro del contexto de la guerra, a los territorios en disputa que han sido

⁴⁵ EL DAGUERROTIPO DURANTE LA GUERRA DE 1847. Hilario Herrera Tapia. Disponible en: <https://contandohistoriasdesdeelordenador.blogspot.com.es/2013/12/el-daguerrotipo-durante-la-guerra-de.html> (Consulta: 15/04/18)

⁴⁶ RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Gina. “Cerro Gordo, abril 18 de 1847”. *Alquimia*, nº 2, 1998, pp. 44 – 45.

capturados y como se ha observado en la última foto, a los heridos, una de las peores causas que trae consigo la guerra y que este daguerrotipista anónimo consiguió capturar.



Ejército estadounidense entrando en la ciudad de Saltillo. Daguerrotipo de autor desconocido. 1847. Fuente: <http://www.luminous-lint.com/app/image/97456182362369785670288/>



Amputación de la pierna del Sargento Antonio Bustos. Daguerrotipo de autor desconocido. 1847. Fuente: <http://fotografica.mx/fotografias/sin-titulo-223/>

Como se ha dicho antes, aunque no son necesariamente fotografías de conflictos armados, los retratos militares mantienen una fuerte relación con ello, y en este caso aún más, ya que las capturas realizadas a través de daguerrotipos son hechas en el mismo territorio donde se desarrolla el conflicto⁴⁷. Estos retratos militares también fueron objetos para el afianzamiento de la imagen, la gesta y la modernidad militar en gran variedad de certámenes internacionales como las mundialmente conocidas exposiciones internacionales⁴⁸.

De 1848 y 1852, se han obtenido interesantes documentos relacionados con la segunda guerra entre el Imperio Británico y el Reino Sij, y la Segunda Guerra Burma. Estos contienen los primeros calotipos que se vieron envueltos en un conflicto bélico, realizados por el cirujano escocés y fotógrafo aficionado John McCosh (1805 – 1885), al servicio del *North East Frontier of India*, del que puede ser considerado como primer fotógrafo cuyo nombre se conoce, que haya obtenido imágenes del entorno de una guerra⁴⁹. Estos calotipos, nuevamente, al igual que los daguerrotipos de la guerra entre Estados Unidos y México, no son exactamente fotografías de los campos de batallas, los calotipos fueron realizados por McCosh a diferentes compañeros oficiales destinados en la región, por lo que se adhiere el carácter militar a sus fotografías.



Calotipo, John McCosh,
1852. Fuente:
[https://collection.nam.ac
.uk/detail.php?acc=1962
-04-3-294](https://collection.nam.ac.uk/detail.php?acc=1962-04-3-294)

⁴⁷ TATIANA GALLARDO, Fátima. 2016. *LABORATORIO 291 Procesos Fotográficos Alternativos*. Trabajo Final de Grado Universidad de Palermo. (Consulta: 14/04/18). Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/4056.pdf

⁴⁸ SÁENZ SAMANIEGO, Santiago. *Op. Cit.*, pp. 28 – 29.

⁴⁹ WARNER MARIEN, Mary. *Op. Cit.*, p. 49.

6.1 - FENTON, DE ABOGADO A FOTÓGRAFO.

Sobre las extensas llanuras de una península situada en el mar negro, se desarrollaría un conflicto bélico a mediados del siglo XIX, que sería librado por las potencias británicas, francesas y otomanas en contra del Imperio Ruso. Es en esta contienda cuando aparece oficialmente el oficio del fotógrafo de guerra, de la mano de un grupo de fotógrafos, de los cuales, Roger Fenton (1819 – 1869) se llevaría el mérito de ser considerado tradicionalmente el padre de la fotografía de guerra. Este británico fue un amante de la pintura y abogado, antes de comenzar a realizar sus primeras fotografías como aficionado utilizando calotipos en un principio, convirtiéndose con el tiempo en un profesional de esta técnica, y cuyos primeros trabajos los observamos en un viaje a Rusia en 1852, para fotografiar un puente colgante y diferentes vistas de ciudades rusas⁵⁰. Más adelante, se convertiría en componente fundamental para el establecimiento de la Photographic Society of London, donde desarrollaría toda una serie de fotografías arquitectónicas de espléndido detalle, realizadas ya en la nueva técnica creada por Archer, el colodión húmedo. Esto llamaría la atención de la realeza británica que lo solicitaría para el encargo y realización de los retratos familiares y las posesiones de la corona⁵¹. Sin embargo, sus futuras actividades comerciales no tuvieron ningún éxito, debido a la difícil armonía que suponían los negocios frente a la dotación artística que pretendía de la fotografía.

Tras esta espléndida carrera como fotógrafo, en 1855 recibe el encargo por parte de la firma de impresores *Thomas Agnew & Son* y de la Casa Real Británica, siendo esta última esencial para su partida, de realizar una serie fotográfica que retrate a las tropas y campamentos militares británicos desplegados en la península de Crimea. La condición de la Casa Real era la de no realizar fotografías de las consecuencias provocadas por la guerra, tales como la presencia de heridos o muertos en el campo de batalla, que provocasen desánimos, impopularidad y desmoralización en el ente ciudadano, toda una propaganda para el imperio.

El viaje lo realizaría acompañado de tres ayudantes, uno de ellos el fotógrafo Marcus Sparling, que le echarían una mano en la difícil labor de transportar un furgón a modo de cuarto oscuro, cargado de todo el equipo fotográfico que debía emplear en la obtención de fotografías

⁵⁰ HACKING, Juliet. *Vidas de los grandes fotógrafos*. Barcelona: Blume, 2015, p. 140.

⁵¹ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 85.

realizadas en colodión húmedo, lo que requeriría una preparación y revelado in situ⁵², entre los artilugios se encontrarían más de setecientas placas de vidrio, cinco cámaras y los elementos químicos⁵³. Todo el equipo desembarcaría en la región de Balaclava el 18 de marzo de 1855. En estos primeros meses de la llegada de Fenton a la contienda, realizó unos trecientos negativos, de los cuales, la mayoría serían simplemente retratos de los distintos oficiales y sus hombres destinados a Crimea⁵⁴ actuando y posando ante la cámara.



Capitán Lilley, tren de campaña. Roger Fenton, 1855. Fuente:
<http://www.guntherprienmilitaria.com.mx/articulo60.html>

⁵² HACKING, Juliet. *Op. Cit.*, p. 141.

⁵³ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 85.

⁵⁴ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 160.



Officers of the 71st Highlanders. Roger Fenton. 1856. Fuente:
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:71st_Highlanders_by_Roger_Fenton,_1856.png

Pero no serían las únicas fotografías realizadas de la contienda, obtendría imágenes que arriesgarían su propia vida, de los distintos campamentos y escenarios donde se produjeron las diversas batallas de la guerra, estando incluso bajo el mismo fuego cruzado en algunas ocasiones. El pesado “carromato fotográfico” que llevaba consigo como laboratorio, dificultó el proceso de toma de las batallas en sí, a la par de la censura que se dispuso por parte de la Corona en la toma de este tipo de fotografías, conformándose con la toma de los escenarios desordenados e impregnados de huellas producidas por la batalla⁵⁵, pero sin elementos humanos, estos son los restos de cañones esparcidos por todo el campo que se observa en una de las dos inquietantes fotografías conservadas de “El Valle de la Sombra de la Muerte”. Otro cruento factor que dificultó extremadamente la labor profesional de Fenton en Crimea, fue el

⁵⁵ PARRAS PARRAS, Alicia. 2015. *El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás*. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. (Consulta: 28/04/18). Disponible en: <http://eprints.ucm.es/30356/>

insoponible calor que tuvo que sufrir fuera y dentro de su “carromato fotográfico”, y que la describió así:

*“Cuando cierro la puerta del carro, antes de preparar la placa, el sudor corre por mi rostro y cae como si se tratara de lágrimas.... El agua para el revelado est tan caliente que apenas si puedo introducir las manos en ella”*⁵⁶.

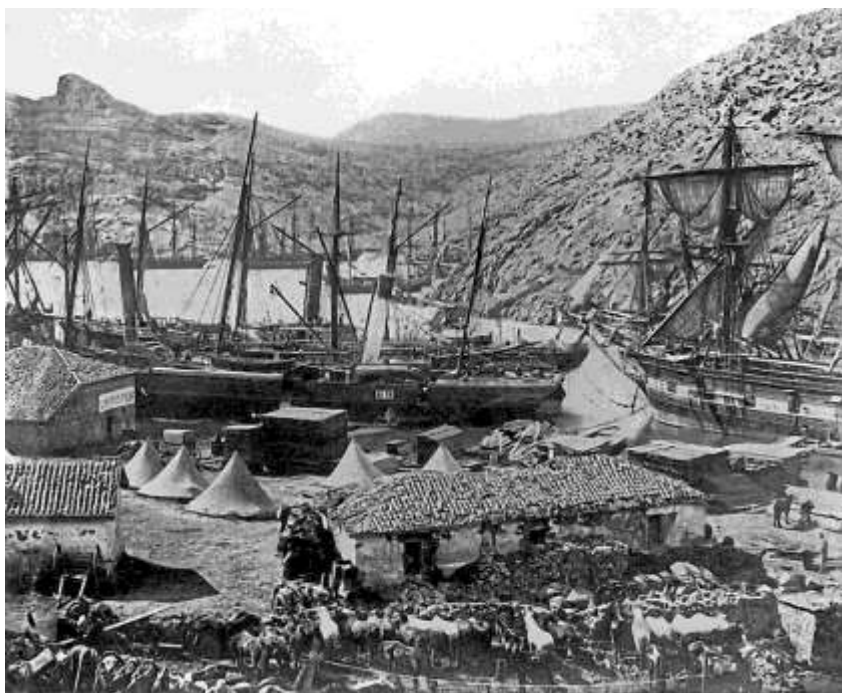


Versions of Valley of the Shadow of Death, with and without cannonballs, Roger Fenton, 1855. Fuente:
https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton#/media/File:Roger_Fenton_-_Shadow_of_the_Valley_of_Death.jpg



Valley of the Shadow of Death. Roger Fenton, 1855. Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton#/media/File:Valley_of_the_Shadow_of_Death.jpg

⁵⁶ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p.p. 85 – 86.



Cossack Bay, Balaklava. Roger Fenton, 1855. Fuente:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton#/media/File:Cossack_bay.Balaklava_1855.3a06075r_\(retouched\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton#/media/File:Cossack_bay.Balaklava_1855.3a06075r_(retouched).jpg)

Tras la guerra, Fenton abandonaría la carrera fotográfica a su llegada a Londres, por razones aún debatidas, como por motivos de salud⁵⁷o, mayormente, por el desánimo causado por el desagrado e impopular recuerdo de la ciudadanía británica ante las fotografías de este tipo de situaciones⁵⁸, siendo expuestas en Londres y otras ciudades inglesas. Sus obras fueron publicadas en periódicos como el *Illustrated London News* a través de grabados en madera, divulgándose así, la imagen de Roger Fenton y tallando su nombre en la historia de la fotografía. Pero tal como ocurriera con la batalla de la primera fotografía de una contienda en la historia, hablado anteriormente, Crimea mantiene también una batalla fuera del fuego armado, en la que se decide quien fue el primer fotógrafo en llegar a la zona y obtener las primeras imágenes del conflicto.

6.2 - NUEVAS DISPUTAS EN CRIMEA.

Uno de los primeros personajes de los que se tiene noticia de su llegada al frente, es el del fotógrafo Richard Nicklin, enviado a Crimea para ocuparse de la toma de fotografías de los soldados ahí presentes y poder así mitigar la dramática situación de los familiares ante las escasas noticias obtenidas de la situación real de sus parientes en la batalla. El viaje lo realizaría en junio de 1854, cargado con un gran arsenal fotográfico, pero pocos meses después

⁵⁷ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 86.

⁵⁸ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 160.

desaparecería, junto a sus ayudantes, en el naufragio del buque H.M.S. Rip Van Winkle tras una tormenta⁵⁹ en la bahía de Balacava, perdiéndose definitivamente sus fotografías. Tras la muerte de Nicklin, el gobierno británico lo reemplazaría en 1855 por los militares formados como fotógrafos Ensing Brandon y Dawson, y posteriormente Roger Fenton. Los militares anteriormente mencionados, tenían como encargo el fotografiar el área del conflicto para obtener así planos topográficos de la zona, permaneciendo en Crimea hasta la primavera de 1855. Sus fotografías desafortunadamente desaparecerían de la historia, tal vez destruidas, con posterioridad⁶⁰, dejándonos sin poder observar como serian estas primeras tomas de la guerra de Crimea.

Otro de los fotógrafos que lucha por ser considerado como el primer fotógrafo de esta guerra, es el rumano Carol Popp de Szathmari (1812 – 1887), un fotógrafo nacido en la región de Transilvania, que se dedicaba a la pintura antes de emprender su carrera como fotógrafo de daguerrotipos en 1844⁶¹. Pero sería en 1850 cuando empezaría a ensayar con la técnica del colodión húmedo, que le llevaría en 1854 a fotografiar los primeros meses del conflicto crimeo, y al igual que Fenton, Carol llevaría consigo un vehículo que contendría todo el equipo necesario para el revelado de las fotografías⁶², con un total de alrededor de doscientas imágenes que aglutinaban los diversos campos donde se desarrollaron las batallas, retratos de ambos contingentes, turcos y rusos, a diferencia de otros fotógrafos, y otros muchos escenarios⁶³. Toda su colección fotográfica fue mostrada al público a través de un álbum, en 1855, en la Exposición Universal de Paris, siendo aclamado por el público europeo, a diferencia de las poco beligerantes tomas de Roger Fenton, este si mostraría una visión casi total de la guerra, con la toma de ambos bandos y la presencia de las consecuencias de este conflicto como se pueden observar en los cadáveres de algunas de sus fotografías. Las copias de este álbum fueron distribuidos a colecciones de diversas casas reales y personalidades artísticas, siendo estas copias un salvavidas de la memoria de Carol, ya que quedaron pocas originales, debido a la destrucción de su estudio personal en 1944 tras el bombardeo de Bucarest.

⁵⁹ LEWINSKI, Jorge. *The Camera at war*. London: W.H. Allen, 1978, p. 14.

⁶⁰ HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, v. 1. New York: Routledge, 2008, p.1468.

⁶¹ *Ibidem*. p.p.1370 – 1371.

⁶² *Ibid.*, p. 1371.

⁶³ *Ibid.*, p. 1371.



Guerra de Crimea. Carol Szathmari, 1854. Fuente: <https://www.aryse.org/crimea-160-anos-del-origen-del-fotoperiodismo/>

El resto de la contingencia bélica ruso-otomana, lo capturaría el fotógrafo inglés Jame Robertson (1813 – 1888), un funcionario británico jefe grabador del sello imperial en Constantinopla. En 1850 conoce y se asocia con el también fotógrafo Felice Beato (1833 – 1909), un inglés de origen italiano, quienes, instalados ya en Constantinopla, fundan en 1854 una sociedad comercial llamada *Beato and Company*, y un año más tarde seguirían las huellas de Fenton, entrando en la zona de combate de Crimea de manera breve e intermitente ⁶⁴.



Interior de un baluarte ruso en Crimea. James Robertson/Felice Beato, 1854. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/16397190852/in/photostream/>

⁶⁴ HANNAVY, John. *Op. Cit.*, p. 1201.

Sus fotografías nuevamente no muestran las batallas en proceso, ni los cuerpos de los fallecidos, pero si cuentan con la devastación producida por la guerra en las diferentes fortificaciones o barricadas, y al igual que Fenton, vuelve a recurrir a las vistas de paisajes poblados de restos de cañonazos desperdigados por el suelo, a la par de que muestra, en más de sesenta imágenes, la devastación producida en la ciudad de Sebastopol⁶⁵ una vez caída a manos de las tropas otomanas.



Vista de Sebastopol tras el paso de la guerra. James Robertson, 1855. Fuente: http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?p/James__Robertson/



Garganta con la presencia de soldados y cañones rusos esparcidos por el suelo. James Robertson, 1855. Fuente: <http://www.kingsownmuseum.com/gallerycrimea08.htm>

⁶⁵ HANNAVY, John. *Op. Cit.*, p. 1202.

Y así es como termina la ilustración de las consecuencias bélicas producidas en suelo críseo, no son tan cruentas como las que vendrán, pero su repertorio fotográfico es capaz de hacernos una idea de lo que sucede en una guerra. Poco a poco, los protagonistas se fueron mostrando fuera de cualquier pose retratística y se mostraron directamente en los escenarios de la contienda, siendo capturados en los momentos, que, en aquella época, eran considerados tabúes para mostrarse a la opinión pública. Solo falta mencionar que, tras Crimea, la fotografía no abandonó a los soldados y combatientes de aquellas batallas, ya que, en 1857, los fotógrafos británicos Robert Howlett (1831 – 1858) y Joseph Cundall (1818 – 1895), por encargo comisionado de la reina Victoria y el príncipe Alberto, desarrollaron y expusieron en la *Photographic Society of London* un trabajo titulado *Portraits of heroic soldiers from the Crimean War*⁶⁶, en el que se mostraba una serie de fotografías de los protagonistas de aquel conflicto, destacando de todas estas el retrato de tres soldados mutilados por la contienda, alejándose así de los intentos de censura que se produjeron al comienzo y en el transcurso de la guerra.



Amputees at Chatham Military Hospital. Robert Howlett y Joseph Cundall, 1856.
Fuente: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/2500189/amputees-at-chatham-military-hospital>

⁶⁶ HANNAVY, John. *Op. Cit.*, p. 717.

Un nuevo frente se abría en el nuevo continente, los tambores de la guerra anunciaban una cruenta contienda entre los hermanos norteamericanos a comienzos de la década de los sesenta del siglo XIX. Esta afrenta se convertiría, por así decirlo, en un gran mosaico de imágenes que dotarían a cualquier obra fotográfica de un tema y una calidad inigualables. El terror en suelo estadounidense llamaría a filas a un gran séquito de fotógrafos capaces, con la intención misma de arriesgar su propia vida por obtener excelentes tomas documentales de la contienda, dando origen a la palabra “reportaje”, vinculándose así a la fotografía a partir de este momento.

Pero estas nuevas imágenes tendrían antecedentes intermedios entre la Guerra de Secesión y Crimea, hablamos de las fotografías realizadas por los anteriormente nombrados James Robertson y Felice Beato, que, tras formar parte de expediciones militares británicas en Crimea, pudieron capturar las revueltas acaecidas en el continente asiático, como en la India entre 1857 – 1858 y el fin de la segunda guerra del opio de China en 1860. Estas fotografías muestran el horror en su máximo esplendor con gran detalle de la destrucción de los aparatos militares y edificios, incluyéndose la presencia de los cadáveres de población solo asiática dispersos tras la batalla⁶⁷, convirtiéndose en un precedente más cercano a lo que sucedería un año después entre los Estados de la Unión y la Confederación en suelo norteamericano.

Y así, el 12 de abril de 1861, tras el ataque confederado al fuerte unionista Sumter, se inició un largo periodo bélico de casi cuatro años de duración. Las primeras fotografías que hicieron acto de presencia en esta guerra, son solo realizadas dos días después del ataque sureño a este fuerte⁶⁸. Nacería así un nuevo estilo fotográfico en esta guerra, que se convertiría en la más documentada en lo que respecta al siglo XIX, el horror en esta contienda se muestra en su máximo, la guerra ya no sería aquella idealizada por los pensamientos románticos, se rompería cualquier heroicidad con lo imaginado anteriormente, solo cabían las imágenes más crudas que podía darnos un conflicto de tales dimensiones⁶⁹.

⁶⁷ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 88.

⁶⁸ ROSENHEIM, Jeff. *Photography and the American Civil War*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014, p. 35.

⁶⁹ LA FOTOGRAFÍA DURANTE LA GUERRA DE SECESIÓN. Marco Antonio Rodríguez Porcel. Disponible en: <http://clio.rediris.es/n35/FotoGuerrSuce.pdf> (Consulta: 01/05/2018)



Fuerte Sumter ocupado por tropas confederadas días después del ataque. Autor desconocido, 1861. Fuente: <http://clio.rediris.es/n35/FotoGuerrSuce.pdf>

Este conflicto marcaría una abismal diferencia respecto a sus antecedentes bélicos, la fotografía aquí ya no estaría al servicio de un régimen cuya propaganda se limitaba solo a mostrar las imágenes convenientes de sus soldados en el campo de batalla, ya no requería de imágenes que se ganasen a la opinión pública ante las guerras libradas en territorios tan distantes y de poco interés entre la población. Esta disputa norte-sur estadounidense era el primer desastre civil que se reportaría, la guerra ya no era lejana, estaba ante ellos y el aparato propagandístico tenía que ir más allá de una buena opinión pública, esta vez eran imágenes destinadas al reclutamiento, los movimientos requerían de seguidores y la fotografía, tal como se mostró en ciertos aspectos en Crimea, India y China, mostraría cualquier captura que sirviese para decantar la balanza del pensamiento popular.

No existirá censura alguna, como lo anteriormente mostrado. Todos los bandos, unionistas, confederados y particulares, requerirían de imágenes de un gran número de fotógrafos que decidieron involucrarse en la guerra, como si fuera una llamada para convertirse en inmortales de la historia de la fotografía, y crear así efectos en la población que condujeran su razón para las causas. La manipulación también llegaría a la fotografía, y es aquí cuando más se desarrollaría, pero no como concepto actual, las fotografías no eran retocadas, la adulteración era realizada en el escenario. La idea sería seguramente el potenciar las imágenes que se deseaban obtener, y por ello, el fotógrafo de turno no dudaría en ambientar el escenario a su gusto, llegando incluso al traslado y uso de los cadáveres diseminados por los campos de

batallas, o componer imágenes con soldados vivos que se prestarían para tales motivos, no por ello faltando el respecto del sistema y contenido de la historia bélica⁷⁰.

7.1 - LOS FOTOGRAFOS DE LA SECESIÓN.

Esta guerra como ya hemos comentado, dio a conocer a otro gran número de fotógrafos que firmarían su nombre en la historia, creando un conjunto de nuevas imágenes, cuyos tipos van desde la fotografía de retrato individuales y grupales, hasta las tomas de los prisioneros de guerra, los caídos en combate, las ciudades y todo lo que la cámara pudiese abarcar en el conjunto de la batalla. En lo que respecta al retrato, volverían a realizarse las fotografías típicas anteriormente comentadas de los soldados, generales o cualquier involucrado en la guerra posando ante la cámara, siendo estas tomas realizadas en técnicas de bajo coste como los ambrotipos (formados en placas de cristal) y los ferrotipos (obtenidas a parte de láminas de hierro), ambas emulsionadas a partir del colodión. Otra técnica usada y que consiguió gran fama entre el público más pudiente, aunque no de manera exclusiva, fue la ya nombrada *Carte-de-visite*, obteniéndose así recuerdos fotográficos de cualquier tipo, tales como retratos propios o del compañero de combate⁷¹.

Pero de entre todos los fotógrafos presentes en la contienda destacan unos cuantos de los que hablaremos a continuación. Empezando por el estadounidense Mathew Brady (1823 – 1896), un destacado fotógrafo neoyorquino, cuyos laboratorios fotográficos en Broadway y Washington, gozaban de una exquisita clientela plagada de personajes ilustres de la sociedad y el gobierno del país. Estos contactos, permitieron a Brady formar parte del frente en las zonas de combate, incluyendo de toda una serie de expertos operadores a su servicio, entre los que destacan su colaborador Alexander Gardner y Timothy O’Sullivan⁷². Este fue el gran mérito de Brady, el ser un pionero el llevar a cabo y de manera insistente, todo un reportaje fotográfico en zona caliente, aceptando todo el riesgo que esto supondría para su vida y el de sus colaboradores. Brady dispuso de un laboratorio fotográfico móvil al que bautizo como *buggy*, siendo este carro un blanco fácil en la línea de fuego, por lo que sería destruido en repetidas ocasiones, como en la batalla de Bull Run, donde casi perdería su vida.

⁷⁰ HORROR Y PROPAGANDA. Disponible en: <http://www.solromo.com/articulos/fotografia/53-horror-y-propaganda-fotografias-de-guerra-i> (Consulta: 01/05/2018)

⁷¹ ROSENHEIM, Jeff. *Op. Cit.*, p. p. 45 – 46.

⁷² NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 88.



Grupo de soldados frente a uno de los carros-laboratorio usados por Brady. Mathew Brady. Fuente: https://poststar.com/news/local/brady-s-images-still-resonate-on-civil-war-sesquicentennial/article_2a9de33c-1165-11e1-a363-001cc4c002e0.html



Fotografía de la colección "Los Muertos de Antietam". Mathew Brady, 1862. Fuente: <https://cincodays.com/2014/05/14/conociendo-la-historia-mathew-b-brady-fotografo-de-guerra/>

Las fotografías de Brady corresponden a toda una serie de retratos de oficiales, suboficiales y soldados rasos de ambos bandos combatientes, a los que vendía sus fotografías en formato de tarjeta de visita⁷³, aunque también obtuvo instantáneas de enterramientos, como

⁷³ SOUGEZ, Marie-Loup. *Op. Cit.*, p. 163.

los realizados en Virginia a los soldados confederados y que fueron expuestos en 1862 bajo el nombre de “Los muertos de Antietam”, creando gran revuelo en la sociedad de la época, por la seriedad y crudeza de la guerra con la presencia de cadáveres nunca antes vistos de esta manera entre los americanos⁷⁴.

Hay que mencionar que un porcentaje de las fotografías de Brady no fueron realizadas por el mismo, su enorme séquito de fotógrafos colaboradores a su servicio aumentó su colección, a la par de la compra de fotografías provenientes de otros fotógrafos particulares, todo con el fin de obtener una vasta colección de fotografías que con el tiempo le sirvieran para vendérselas al gobierno y obtener beneficios. Pero ello nunca llegaría, provocando la bancarrota de este fotógrafo y muriendo totalmente arruinado en 1896.

El escocés de nacionalidad estadounidense, Alexander Gardner (1821 - 1882), llegó como colaborador de Brady en 1856 para que este le enseñara a usar la técnica del colodión húmedo. Con la guerra civil ya encendida, Brady y Gardner se involucraron en la operación de capturar los desastres acaecidos durante la contienda, pero con el tiempo se crearon conflictos entre estos dos fotógrafos y los demás colaboradores debido a la desautorización de Brady a cederles los derechos de los negativos realizados por ellos mismos en la batalla y a la negativa de acreditarlos en sus propias fotografías⁷⁵. Este hecho provocaría la separación entre ambos en 1863.

Las fotografías de Gardner fueron publicadas en dos tomos entre 1865 y 1866, bajo el nombre de *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, en el que incluía un centenar de fotografías de otros autores debidamente registrados. Esta obra contaba con las consideradas mejores fotografías realizadas de la Guerra de Secesión americana, dos de las cuales, realizadas en la batalla de Gettysburg, se hicieron ampliamente conocidas por lo anteriormente hablado, la manipulación de la fotografía a través de la modificación del escenario. Estas fotografías tituladas “El último sueño de un francotirador” y “El hogar de un tirador rebelde” fueron realizadas ambas en 1863, el mismo día y con el mismo cadáver, pero en escenarios distintos, modificándolos y componiéndolos bajo gustos más dramáticos⁷⁶.

⁷⁴ LA FOTOGRAFÍA DURANTE LA GUERRA DE SECESIÓN. Marco Antonio Rodríguez Porcel. Disponible en: <http://clio.rediris.es/n35/FotoGuerrSuce.pdf> (Consulta: 01/05/2018)

⁷⁵ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 91.

⁷⁶ HORROR Y PROPAGANDA. Disponible en: <http://www.solromo.com/articulos/fotografia/53-horror-y-propaganda-fotografias-de-guerra-i> (Consulta: 01/05/2018)



El hogar de un tirador rebelde. Alexander Gardner, 1863. Fuente: https://www.moma.org/learn/moma_learning/alexander-gardner-home-of-a-rebel-sharpshooter-gettysburg-from-gardners-photographic-sketchbook-of-the-war-1865



El último sueño de un francotirador. Alexander Gardner, 1863. Fuente: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/196243?search_no=1&index=3

Con el estadounidense Timothy O'Sullivan (1840 – 1882), se implantan en las fotografías rostros de personas auténticas que yacen en el campo de batalla, alejadas de la heroicidad e imaginación del artista pictórico y gráfico⁷⁷. Estas obras son retratos reales de familiares y amigos que han perdido la vida o han sido heridos en la contienda, de ellas es la más famosa fotografía de su obra titulada “La cosecha de la muerte”, realizada en la batalla de Gettysburg.

⁷⁷ NEWHALL, Beaumont. *Op. Cit.*, p. 94.

Tras verse involucrado en diversas batallas al principio de la guerra como teniente, O'Sullivan llegó a ser uno de los reporteros pioneros en la Guerra de Secesión de la mano de Brady y Gardner, con quienes estudio técnicas fotográficas y trabajaba desde 1860. Con ellos cubrió distintos escenarios bélicos tales como Petersburg, Fort Pulaski, Fort Fisher y Appomatox Court House. Su obra, de un total de cuarenta fotografías, fue publicada y figuraba totalmente firmada en el libro de su socio Alexander Gardner *Photographic Sketch Book of the War*.



La cosecha de la muerte. Timothy O'Sullivan, 1863. Fuente:
https://es.wikipedia.org/wiki/Timothy_O%27Sullivan#/media/File:Battle_of_Gettysburg.jpg

Tras cuatro años de guerra, la secesión americana encontraría su fin el 9 de abril de 1865, con una rotunda victoria del bando unionista. Pero, el otro triunfo importante sería el de la fotografía bélica, que gracias a estos duros años había conseguido un grandioso desarrollo técnico y artístico, debido a la intervención de esa extensa y valiente red de reporteros, que fueron animados por el espíritu pionero de Brady, y que, con mayores o menores aportaciones documentales, crearon un conjunto que forma un completo y novedoso documental fotográfico, nunca antes visto, ni tratado de tal manera, que, salvando las diversas complejidades que se formaron en los distintos campos de batallas, consiguieron unos resultados extraordinarios que formarían siempre parte de la historia de la fotografía y servirían de inspiración para las futuras intervenciones bélicas, que no tardarían y nunca han dejado de formarse.

8 - LOS FOTÓGRAFOS DE GUERRA EN ESPAÑA.

El siglo XIX en España fue totalmente nefasto en lo que a políticas se refiere, lo que originó que el país se situase en el frente de diversos conflictos civiles y guerras fuera del territorio peninsular, que acabarían poco a poco por desgastar la imagen del gran imperio que fue.

8.1 - ÁFRICA Y ENRIQUE FACIO.

Estos son posiblemente el lugar y el fotógrafo que marcarían el inicio de la fotografía bélica en España y la entrada de esta en Marruecos. El artífice, conocido como Enrique Facio (1833-1897), parece ser, aunque apenas se obtengan datos sobre su vida, un malagueño de origen italiano, de los muchos que había en esta prospera ciudad mediterránea que se dedicaban a la fotografía⁷⁸, que es contratado en 1859 por el corresponsal de guerra y narrador granadino Pedro Antonio de Alarcón, aunque nunca dijo el nombre del fotógrafo, para que cubra gráficamente la primera guerra contra los ataques de las tribus del Rif, en el norte de África, entre 1859 y 1860⁷⁹.



Vista del campamento del ejército español instalado en la ladera del fortín de Serrallo. Enrique Facio, 1860. Fuente:

<http://www.ceutaldia.com/articulo/cultura/guerra-africa-contada-imagenes/20171128195154170402.html>

El estilo que se presenta en sus fotografías es un precedente de lo sucedido casi cuatro años atrás en suelo crimeo, siendo la finalidad de su obra, el capturar todo lo que la cámara

⁷⁸ ENRIQUE FACIO Y EL NACIMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN ESPAÑA. Antonio David Palma Crespo. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=264> (Consulta: 04/05/2018)

⁷⁹ MORENO IZQUIERDO, Rafael. *Fotoperiodistas de guerra españoles*. Madrid: Ministerio de defensa, 2011, p.14.

técnicamente posibilite. Facio al igual que Roger Fenton, dispondría de un vehículo tirado por animales que contuviese todo su laboratorio fotográfico, para poder acompañarle en todo momento. Las fotografías que se disponen de Facio son relativamente escasas, y en ellas se aprecian cuidadas composiciones con un primitivo hieratismo que controla todo lo que la luz refleja, tanto monumentos como personas, más o menos lo que se esperaba y se comprendía por fotografía de guerra en aquellos años en España, con imágenes de las vistas de formaciones de soldados, paisajes, retratos, monumentos, ruinas, y fortalezas. Enrique Facio abrió el camino de la fotografía bélica para España, formando un punto de referencia para las futuras generaciones y el desarrollo de este procedimiento.

8.2 - MUCHART, LA PRIMERA REPORTERA.

Otra campaña en Marruecos, otra contienda en el Rif, esta vez, treinta y tres años después de la primera guerra y del nacimiento de la fotografía bélica española. El conflicto se desarrollaría entre 1893 y 1894, y en él se presentarían una pequeña serie de fotógrafos enviados por el gobierno, como el valenciano Francisco Montserrat, del que destacan sus fotografías estereoscópicas⁸⁰. Pero, un hecho realmente novedoso traería esta contienda, la aparición de la primera fotografía en una guerra. Fue durante bastante tiempo completamente olvidada, sus fotografías se destinaron incrédulamente a un incognito fotografió bajo la firma de S. Muchart, que, tras recientes investigaciones, salía a la luz su verdadero nombre, cambiando completamente el género de este fotógrafo y la historia de la fotografía bélica a nivel mundial⁸¹.

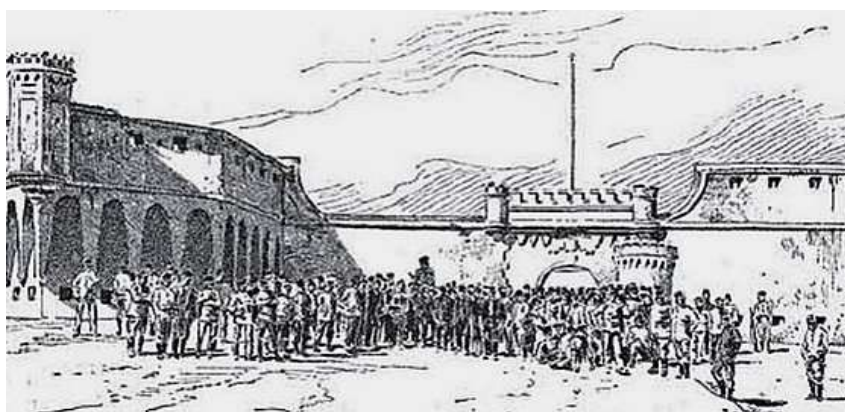
Sabina Muchart (1858 – 1929), fue una mujer nacida en Cataluña, pero, irónicamente, una guerra, la tercera de las carlistas, la llevaría ser emigrante trasladándose a la ciudad de Málaga en 1875. Es aquí, donde desarrollaría su afición por la fotografía hasta convertirla en su profesión, disponiendo de un sofisticado estudio fotográfico en la década de los años ochenta, en pleno centro de Málaga, por el cual todo el mundo reconocido pasaría por su objetivo.

Su momento llegaría en el año de 1893, con la incursión en la guerra que el ejército español desarrollaba en el norte de África, sobre todo en las zonas aledañas a la ciudad de Melilla. Sabina desembarcaría en aquel territorio acompañada de su cámara de gran tamaño soportada por un fuerte trípode, usando una nueva técnica fotografía desarrollada en 1871, y que, en 1882, desplazaría casi definitivamente al colodión húmedo, se trata del gelatino-

⁸⁰ SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *La fotografía en España*. Gijón: Trea, 2013, p. 95.

⁸¹ LA PRIMERA FOTÓGRAFA DE GUERRA DE LA HISTORIA ES ESPAÑOLA. Eduardo del Campo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cronica/2016/06/30/576d65ef268e3eae368b45e5.html> (Consulta: 05/05/18)

bromuro dispuesto sobre placas de vidrio⁸². Desafortunadamente una de las pocas “fotografías” que se han conservado de Sabina en territorio africano, es el grabado publicado en el periódico semanal *Ilustración Artística* de Barcelona de 1893. En la ilustración se observa a la entrada del fuerte Rostrogordo de la ciudad de Melilla a un grupo de soldados españoles posando bajo el intenso sol africano, preparados para recibir la captura de la primera fotografía de guerra en España y, hasta el momento, la primera del mundo.



Fuerte de Rostrogordo. Sabina Muchart, 1893. Fuente: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005529794&search=&lang=es>

8.3 – ULTRAMAR Y JOSÉ GÓMEZ

A finales del siglo XIX, las últimas posesiones del gran imperio español estarían a punto de desaparecer para siempre debido a la intervención estadounidense en estos territorios, lo que provocaría uno de los momentos más difíciles de recordar de la historia española. La independencia de las islas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas también supusieron, para los reporteros de aquella época, otro gran escenario bélico donde poder crear y firmar sus nuevas fotografías, satisfaciendo así, la gran demanda fotográfica que requería la nueva prensa, que a través del *Daily Graphic de Nueva York* en 1880, había podido publicar por primera una fotografía en su medio, sin la necesidad de ilustrarse a través de un grabado impreso en el periódico.

De entre estos reporteros de prensa cuyas fotos eran enviadas a medios como *Instantáneas y Blanco y Negro*⁸³, ha de destacarse al fotógrafo español, aunque también de nacionalidad estadounidense, José Gómez de la Carrera, quien sería considerado como introductor de la fotografía instantánea en territorio cubano⁸⁴. Su llegada a Cuba se produce en

⁸² LA PRIMERA FOTÓGRAFA DE GUERRA DE LA HISTORIA ES ESPAÑOLA. Eduardo del Campo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cronica/2016/06/30/576d65ef268e3eae368b45e5.html> (Consulta: 05/05/18)

⁸³ SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *La fotografía...*, p.p. 95 – 96.

⁸⁴ CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo, 1999, p. 108.

1885, estableciendo su estudio en la ciudad de la Habana, aunque el punto de su carrera que más le destacada fue labor como fotorreportero para diversos diarios de la isla, en especial como corresponsal exclusivo de *El Fígaro*. Es el clima bélico producido por las tensiones políticas y sociales entre España, Estados Unidos y Cuba, el que cree la mejor oportunidad para que este fotógrafo se convierta en el más célebre corresponsal de la guerra de la independencia cubana. Su doble nacionalidad le permitiría cubrir los escenarios de ambos bandos en la contienda, a diferencia de los demás reporteros, pudiendo entrar y salir con naturalidad de cuarteles, poblados, hospitales de campaña y fortalezas españolas, ventaja que utilizó para moverse por campamentos mambises, poblados guajiros y, más tarde, por entre las tropas norteamericanas⁸⁵.



Los restos del Maine. José Gómez de la Carrera, 1898.

Fuente:

<http://www.cubaperiodistas.cu/index.php/2018/02/tres-historias-del-maine-en-fotos/>

Sus fotografías forman todo un reportaje bélico, muy por encima de los demás fotógrafos que cubrieron aquel evento, su profesionalidad le llevó a recorrer insaciablemente la isla, visitando cada rincón y escenario que la guerra protagonizaba. Son más de doscientos los documentos fotográficos que nos dejó para la posteridad, mostrándose en ellos toda una variedad de tipologías, tales como los retratos de ambos bandos de la contienda, los diferentes desfiles y formaciones de los ejércitos, escenas cotidianas de los protagonistas en la guerra y eventos tan primordiales en la historia de esta guerra, como el hundimiento en el puerto de la Habana del acorazado USS Maine, desencadenante de la entrada de los Estados Unidos en la contienda.

Y así, con Gómez de la Carrera se termina este recorrido por la historia de la fotográfica bélica en el siglo XIX, mostrando a un fotógrafo de guerra activo en el agonizante

⁸⁵ UN PIONERO DEL FOTORREPORTAJE EN CUBA. Jorge Mata. Disponible en: http://www.diariodecuba.com/cultura/1521537848_37375.html (Consulta: 05/05/2018)

siglo XIX, captando con su cámara y tras medio siglo de referentes, los últimos instantes de un gran imperio que moría, pero que veía la expansión inevitable de otro, la fotografía.

9 – CONCLUSIÓN.

Este trabajo defiende el protagonismo de una serie de fotografías y profesionales, que la historia se ha encargado de ocultar, no con malas intenciones, sino por una ineficaz voluntad por parte de sus creadores, en ocasiones ni siquiera conocidos, a la hora de promocionar o dar a conocer su obra, incluyéndose también, el enorme poder aglutinador de ciertos protagonistas, que dieron tanta fama a su labor, que eclipsaron todo precedente, a los verdaderos pioneros de la fotografía de guerra.

Prácticamente no existen diferencias entre los considerados progenitores de la fotografía bélica, y los que fueron olvidados, sus capturas presentan todos los ingredientes requeridos y técnicas posibles en el ideal de un reportaje fotográfico dentro de una contienda de la época, incluyéndose materiales que ya habían sido superados técnicamente por otros, como el daguerrotipo y el calotipo, convirtiéndose en tesoros únicos y de valor incalculable.

Pero estas palabras, como se ha dicho al principio, no intentan desprestigiar, ni considerar usurpadoras a las obras que hoy por hoy se llevan todo el protagonismo y el galardón de ser consideradas pioneras, están ahí por el esfuerzo, al momento de darse a conocer, de fotógrafos y fotógrafas motivados por la llamada de la historia. Un reconocimiento que, por otra parte, no solo se queda en el simple de hecho de ser precursoras de la fotografía, detrás de ello, se encuentra todo un trabajo de titánicas proporciones, digno de admirar y que el público que aprecie su obra no es capaz de encontrar las palabras correctas de agradecimiento y asombro ante dichas estampas.

Todas estas personas son verdaderos héroes y heroínas, que han vencido cualquier tentativa de comodidad y se han aventurado sobre superficies conflictivas, convirtiéndose en blancos fáciles de cualquier bando de la batalla. Todo esto por amor a su profesión y al nuevo arte, o por otros diversos intereses, pero dejándonos, y dotando al mundo, de imágenes inmortales y bellas, dentro de una contienda que carece de ambos atributos.

9 - BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo, 1999.
- HACKING, Juliet. *Vidas de los grandes fotógrafos*. Barcelona: Blume, 2015.
- HANNAVY, John. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, v. 1. New York: Routledge, 2008.
- LEWINSKI, Jorge. *The Camera at war*. London: W.H. Allen, 1978.
- MORENO IZQUIERDO, Rafael. *Fotoperiodistas de guerra españoles*. Madrid: Ministerio de defensa, 2011.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gil, 2002.
- PARRAS PARRAS, Alicia. 2015. El tratamiento documental de las fotografías de prensa, ante el dolor de los demás. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/30356/>
- RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Gina. “Cerro Gordo, abril 18 de 1847”. *Alquimia*, nº 2, 1998.
- ROSENHEIM, Jeff. *Photography and the American Civil War*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014.
- SÁENZ SAMANIEGO, Santiago. *Ejército y fotografía: crónica en blanco y negro*. Ministerio de defensa, 2007.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *Del daguerrotipo a la Instamatic*. Gijón: Trea, 2007.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan. *La fotografía en España*. Gijón: Trea, 2013.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Catedra, 1991.
- TATIANA GALLARDO, Fátima. 2016. LABORATORIO 291 Procesos Fotográficos Alternativos. T. F. G. Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/4056.pdf
- WARNER MARIEN, Mary. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King, 2006.