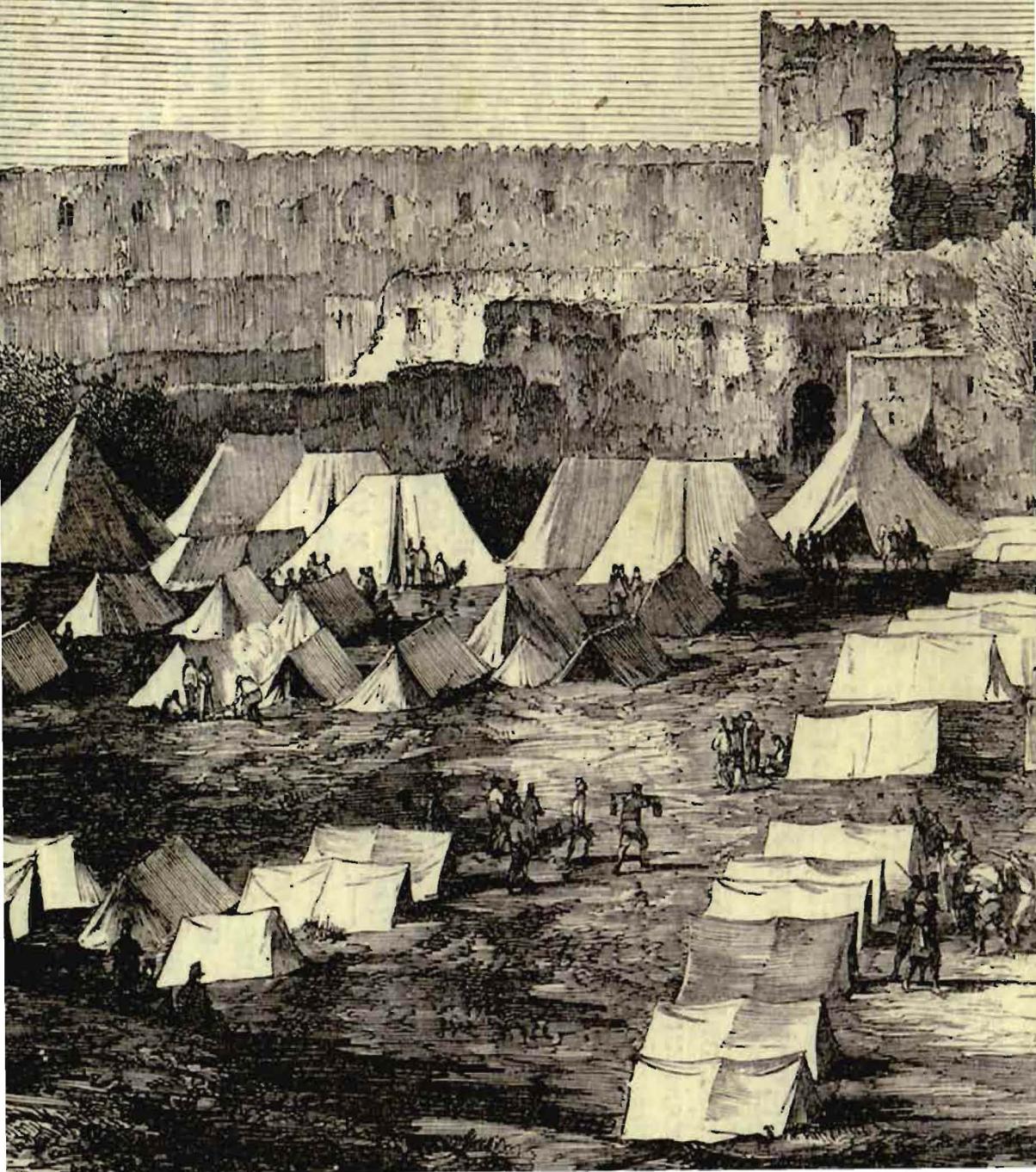


CEUTA Y LA GUERRA DE ÁFRICA DE 1859-1860

XII JORNADAS DE HISTORIA DE CEUTA



© EDITA: INSTITUTO DE ESTUDIOS CEUTÍES

Apartado de correos 593 • 51080 Ceuta

Tel.: + 34 - 956 51 0017

E-mail: iec@ieceuties.org

www.ieceuties.org

Cubierta: Vista del Serrallo. *Diario de un testigo de la guerra de África.*

XII Jornadas de Historia de Ceuta.

Ceuta y la guerra de África de 1859-1860.

Ceuta, del 28 de septiembre al 2 de octubre de 2009

Comité editorial:

Francisco Herrera Clavero • Alberto Weil Rus

José Luis Ruiz García • José Antonio Alarcón Caballero

Jefa de publicaciones:

Rocío Valriberas Acevedo

Diseño y maquetación:

Enrique Gómez Barceló

Realización e impresión:

Papel de Aguas, S. L. - Ceuta

ISBN: 978-84-92627-30-1

Depósito Legal: CE- 38/2011

ÍNDICE

<i>La Paz de Tetuán de 1860: ni tan chica ni tan grande la guerra.</i> José Ramón Remacha Tejada.....	9
<i>La División Vascongada. El segundo Tercio. Guerra de África 1859-1860.</i> Patxi Albisu Andrade	37
<i>Voluntarios catalanes: gloria en los campos de África (1860).</i> Alfredo Redondo Penas	181
<i>La guerra de África vista por los pintores.</i> Jordi Carbonell Pallarés	205
<i>La Iglesia de Ceuta durante el conflicto y la ocupación de Tetuán.</i> José Luis Gómez Barceló.....	219
<i>La Guerra de Tetuán según Sidi Mfeddal Afailal y George Brown.</i> Mhammad Benaboud	267
<i>Ceuta en la Guerra de África de 1859-1860: la forja de una ciudad.</i> José Antonio Alarcón Caballero.....	281
<i>Orígenes características de la Guerra de África 1859-1860.</i> Salvador Acaso Deltell.....	381
<i>Documentos de la Guerra de África: despachos oficiales conservados en la Diputación de Toledo.</i> María Jesús Cruz Arias	397
<i>La dimensión socioeconómica de la Guerra de Tetuán y su significado en las relaciones internacionales.</i> Chakib Chairi	435
<i>La fotografía militar en la Guerra de África: Enrique Facio.</i> Juan Antonio Fernández Rivero.....	459

LA FOTOGRAFÍA MILITAR EN LA GUERRA DE ÁFRICA: ENRIQUE FACIO

Juan Antonio Fernández Rivero

Las presentes líneas tienen como objetivo dejar memoria escrita de la correspondiente ponencia presentada con motivo de las XII Jornadas de Historia de Ceuta. Costumbre arraigada en jornadas y congresos para no perder la valiosa información expuesta de forma oral. Pero lo que está ya ocurriendo, y ocurrirá cada vez en mayor medida, es que el avance en las técnicas audiovisuales permiten cada vez más ofrecer al asistente a una conferencia algo más que meras palabras. La facilidad con la que hoy se confecciona una proyección audiovisual hace ya tiempo que ha superado la limitación de una simple proyección de diapositivas de hace unas décadas, e insistimos en que el futuro sin duda nos traerá más novedades. Por ello, transcribir una de estas sesiones sólo con palabras, cada vez se hace más difícil.

He querido dejar constancia de ello porque mi ponencia ofrecía al público asistente alrededor de 150 imágenes, que entiendo son fundamentales para comprender una materia que versa sobre fotografía. Toda esta información es imposible transcribir en palabras, por ello cada vez se hará más necesario utilizar medios audiovisuales junto a los escritos. Con ello no quiero desanimar al lector, pues en las siguientes líneas encontrará todo lo que por escrito puede expresarse de lo que se expuso en la ponencia.

La fotografía se presenta en público en París, en 1839, con el procedimiento del daguerrotipo. En pocos años esta técnica está suficientemente madura como para realizar tomas en estudios profesionales muy bien iluminados, retratos sobre todo, pero también bodegones, estatuas y en general motivos no sujetos a movimiento. En cuanto a fotografías de calle había de limitarse a edificios, pues la gente, en movimiento, no podía salir a menos que posara expresamente durante bastantes segundos. No obstante, y aun con estas limitaciones, fueron muchos los fotógrafos que a lo largo de la década de 1840 se desparramaron por medio mundo para retratar todo lo que técnicamente les fuera posible. Naturalmente que

la mayoría de daguerrotipos fueron retratos en estudio de personas fuertemente iluminadas y sujetas mediante soportes para lograr la exposición adecuada durante 20 ó 30 segundos. Pero junto a estos retratistas convivieron también fotógrafos más decididos que sacaron las cámaras a la calle dispuestos a llevar al límite las posibilidades del nuevo invento. Y así fue como se retrataron numerosos edificios y monumentos, escenas callejeras y algún que otro acontecimiento interesante. Es en este contexto cuando se realiza, en 1847, la que hoy es considerada primera fotografía de guerra. Fue con motivo del conflicto entre México y Estados Unidos y recoge una escena en la que el general Wool se detiene junto a sus oficiales en una calle de Saltillo para que el fotógrafo haga su trabajo. No se conocen más trabajos en daguerrotipo relacionados con un tema bélico si exceptuamos algunas realizadas en 1848 con motivo de las revueltas de París.

En paralelo con Daguerre, inventor junto a Niepce del daguerrotipo, Talbot, en Inglaterra, desarrolla un sistema completamente distinto basado en un negativo (de papel en estos primeros momentos) y un positivo posterior, lo que permite realizar múltiples copias a partir del negativo original, cosa imposible en el daguerrotipo. A pesar de que este sistema fue el que acabó imponiéndose, no tuvo un éxito real hasta que no se consiguió la técnica para adherir la sustancia sensible a un cristal y perfeccionar así la imagen, pues la que resultaba del negativo de papel no podía competir con la calidad del daguerrotipo. A estas primeras fotografías realizadas a partir del negativo de papel se les llamó calotipos. El calotipo tuvo una corta existencia, pues en retrato el daguerrotipo le ganaba la partida y para cuando estuvo realmente en condiciones de ofrecer algunas ventajas en otras aplicaciones llegó el sistema de colodión sobre cristal para realizar el negativo y papel albuminado para el positivo, combinación que acabó resultando la más exitosa de todo el siglo XIX, desapareciendo sólo a finales de siglo cuando paulatinamente acabó imponiéndose la gelatina de plata, generalizada a partir de la segunda mitad de la década de 1880. No obstante, algunos calotipistas llegaron a realizar también fotografías en entorno de guerra, como John McCosh (1805-1885), considerado el primer fotógrafo de guerra de nombre conocido, quien realizó calotipos durante la segunda guerra de los Sijs, entre 1848 y 1849, y también más tarde, en 1852-1853, en la segunda guerra de Birmania. McCosh tomó fotografías de soldados, nativos, artillería, ruinas causadas por la guerra y otras vistas. También debemos mencionar aquí los calotipos realizados por Bayard con motivo de las barricadas de París de 1848.

Pero será a partir de la era del colodión cuando podamos hablar con más exactitud de la fotografía de guerra. Hasta ahora las limitaciones técnicas del daguerrotipo y el calotipo no nos permiten más que registrar algunos conjuntos de fotografías que han sido realizados en un contexto de guerra. A partir del colodión

podremos ya empezar a hablar de auténticos reporteros de guerra no ya sólo por la mayor amplitud de la temática que posibilita la nueva técnica, sino también porque la madurez alcanzada por la fotografía en ese momento va a permitir que sea ya considerada de forma seria por gobernantes, militares y prensa como un instrumento útil para sus fines en una campaña de guerra.

Desde el mismo nacimiento del sistema negativo-positivo se vio claro que la sustitución del papel por una lámina de vidrio como vehículo portador de la sustancia sensible mejoraría notablemente el resultado, el problema consistía en lograr una sustancia que se adhiriera sin problemas y de forma permanente al cristal. El primero en conseguirlo fue Claude Félix Abel Niépce de Saint Victor (1805-1870), primo segundo de Nicéphore Niépce (a quien siempre llamó tío, motivo por el que pasaría a la historia como sobrino del famoso inventor), quien en 1848 y mediante el empleo de la albúmina logra adherir a un cristal las sustancias sensibles que permitirían su uso en fotografía reemplazando al negativo de papel. Pero el empleo de la albúmina convierte a los productos sensibles en muy lentos, necesitando del orden de 5 a 15 minutos de exposición, lo que descarta el uso del retrato y otros tipos de fotografía. No obstante, ese mismo año el gran fotógrafo Gustave Le Gray (1820-1882) describe en su libro *Tratado práctico de la Fotografía*, entre otros procedimientos y técnicas, un sistema para adherir los químicos sensibles a una placa de vidrio utilizando el colodión. Este sistema fue perfeccionado y divulgado por Frederick Scott Archer (1813-1857) en marzo de 1851, arrancando desde ese momento un floreciente período de la fotografía. La combinación de placa negativa al colodión y positivo en papel albuminado constituyó una exitosa fórmula tanto para retratos y bodegones como para fotografía de exterior. Los positivos eran de una gran finura de detalles, amplia gama de tonos y buen contraste, por lo que bien podemos decir que desde mediados de la década de 1850 y hasta bien entrada la de 1880 la fotografía a la albúmina, positivada a partir de negativo al colodión, se convirtió en la técnica más usada con gran diferencia sobre cualquier otra.

No obstante, el brillante resultado que supone una hermosa copia a la albúmina, ello no debe hacernos olvidar lo complicado de la técnica y lo dificultoso de su manipulación hasta llegar al resultado final. Nada que ver con la idea que podemos tener en mente de la fotografía durante el siglo XX. Puesto que se trata de la técnica más usada durante el siglo XIX para la fotografía de guerra, incluyendo naturalmente la guerra de Marruecos, se hace imprescindible describir, aunque sea sucintamente, el método más sencillo posible para la obtención de una copia a la albúmina partiendo de un negativo al colodión. Sólo así podremos comprender y valorar las fotografías que se tomaron en aquellos momentos y circunstancias. Para la redacción del procedimiento hemos tenido a la vista varios manuales de la

época que hemos tenido que resumir, pues lo normal es que la descripción de la operativa ocupe un buen número de páginas. Hay que tener en cuenta también que no existía un *modus operandi* estándar ni generalizado, sino que cada fotógrafo seguía las directrices de un determinado manual o de un maestro concreto, pues aunque algunos productos químicos fueran imprescindibles, otros muchos podían añadirse o modificarse. No es nuestra intención entrar en la química fotográfica, sino tan sólo comprender la forma de operar para poder interpretar correctamente el resto de la exposición.

El primer proceso consistía en el lavado de la placa para evitar las manchas de grasa que impedirían la correcta adhesión del colodión sobre la misma. Después de eliminar los restos de la solución ácida limpiadora con una gamuza de franela se procedía a dar el baño de colodión, que debía estar recién preparado, extendiendo una pequeña mancha en el centro de la placa de vidrio y moviéndolo hasta que cubriera toda la superficie, con cuidado de que se reparta de forma equitativa y uniforme, sin marcas, por toda la superficie. A continuación se colocaba la placa en el baño de las sales de plata para su sensibilización durante unos tres minutos. Luego se escurría el líquido sobrante, y antes de que seque la placa (de ahí el nombre de colodión húmedo) se colocaba en el chasis para ser expuesto en la cámara. Previamente y con el cristal esmerilado en el lugar que ocuparía luego el chasis, se encuadraba y enfocaba el objeto a fotografiar. El tiempo de exposición dependía del tamaño de la placa, de la cantidad de luz del objeto a fotografiar y del envejecimiento del colodión o solución sensible adherida en la placa, es decir, del tiempo transcurrido entre su preparación y la exposición, que forzosamente no podía ser más que de algunos minutos (normalmente no más de 15), dependiendo también del calor ambiente, ya que se corría peligro de que se secase, en cuyo caso no era posible tomar la fotografía. Cada fotógrafo conocía sus propios tiempos de exposición, en función de sus líquidos, normalmente preparados por él mismo, sus placas, la temperatura ambiente y el resto de factores determinantes, por el método de prueba y error. La exposición oscilaba generalmente entre los 3 y 20 segundos y más si las placas eran muy grandes. A continuación se llevaba la placa al proceso de revelado, lavado, fijado y nuevo lavado, y, por último, lo normal era dar una capa de barniz para proteger la emulsión. El positivado se hacía en un papel albuminado mediante el procedimiento de contacto de la placa negativa con el papel y usando la luz solar.

Una vez descrito el proceso descubrimos enseguida que el principal inconveniente del mismo radica precisamente en su principal característica y es que el colodión debía estar aún húmedo para su exposición, de lo contrario no servía. Esto obligaba a preparar las placas momentos antes de su exposición, lo que no representaba un problema especial para la fotografía de estudio, ya fueran retratos

o bodegones, pero para la fotografía en exterior condicionaba al fotógrafo a llevar consigo un laboratorio ambulante. De ahí los famosos carruajes de los fotógrafos de esta época que cualquier aficionado a la historia de la fotografía habrá visto alguna vez en reproducciones de época. En concreto en España son conocidas las vistas de Laurent en las que se puede apreciar su carruaje en alguna parte de la fotografía, por lo general en zonas de penumbra o muy lejanas en el conjunto de la escena. Laurent realizaba sus reportajes en entornos urbanos, utilizando el ferrocarril para los grandes desplazamientos, por lo que el transporte de su laboratorio ambulante no representaba un problema especial, pero muchos otros fotógrafos que se aventuraron por países exóticos y parajes naturales utilizaron tiendas desmontables para preparar y revelar sus placas. Este era por lo general el caso de los fotógrafos de guerra, aunque no siempre como veremos. A pesar de todos estos inconvenientes los fotógrafos de la albúmina recorrieron el mundo y toda su geografía tomando escenas en los lugares más inverosímiles a lo largo de las más de tres décadas que estuvieron en funcionamiento.

No obstante, resulta evidente que practicar la fotografía con este procedimiento en un entorno de guerra se vuelve un ejercicio casi heroico. En primer lugar no podemos elegir el mejor momento del año para realizar nuestra excursión, como podría hacer un fotógrafo viajero que simplemente quisiera captar escenas de ciudades y monumentos de un determinado país. Por tanto, habrá que soportar altas o bajas temperaturas, lluvias y toda clase de inclemencias que se presenten, y por supuesto la fotografía en primera línea del frente o durante las batallas era completamente imposible. Por tanto, debemos ser conscientes desde el primer momento que la fotografía de guerra en esta época y con estas condiciones ha de ser forzosamente limitada en cuanto a las escenas captadas. Por eso siempre hablamos de fotografía en un “entorno de guerra” no sólo para diferenciar este tipo de fotografía de las temáticas militares en épocas de paz, sino también para dejar claro que no veremos fotografías de la guerra en sí misma, es decir, de escenas de batallas. Ello no quita que no se tomaran escenas en las que estuviera presente la violencia o el dramatismo de la guerra, pero las fotografías siempre eran *ex ante* o *ex post*, pero nunca *durante*. Así podemos encontrar retratos de militares, grupos de soldados posando o realizando diferentes labores, carruajes y armamento, vistas de los campamentos, caballería, y también escenas después de la batalla, como edificios destruidos o soldados muertos y heridos.

El primer fotógrafo de guerra de la era del colodión será Carol Popp de Sztthmari (1812-1887). De origen aristocrático, nació en Transilvania, en la actual Rumanía, y como tantos otros pioneros de la fotografía en todo el mundo, Carol se inició en la pintura y la litografía para pasar, hacia 1844, a la fotografía, empleando la técnica del daguerrotipo. Más tarde, hacia 1848, empleó la albúmina sobre

cristal, y durante los primeros años de la década de 1850 se pasó al colodión. Pero Szathmari no fue el típico pintor mediocre que acaba pasándose a la fotografía para lograr un éxito personal o económico que le negara la pintura. Szathmari fue un gran artista de su época. En 1835 se estableció en Bucarest, donde toma contacto con el mundo artístico y experimenta con la pintura, la acuarela y la litografía. Más tarde viaja por Italia, regresando a Bucarest a mediados de la década de 1840 convertido en pintor de la corte del príncipe Alexandru Dimitrie Ghica, en Wallachia, pero a partir de 1848, fecha de sus trabajos fotográficos más antiguos conocidos, se dedicará principalmente al dibujo y la fotografía. En 1850 viaja a Turquía y Asia occidental. Fue a causa de su interés en lo documental y su afán en captar detalles de la vida popular y sus personajes como acabó interesándose por la fotografía, por su capacidad de captar el momento y la facilidad de su reproducción.

La guerra de Crimea ofrecería a nuestro dinámico fotógrafo una oportunidad de oro para su lucimiento. Esta guerra tuvo su origen en el interés del imperio ruso por llegar al Mediterráneo a través del estrecho de los Dardanelos, dominado a ambos lados por el imperio otomano, y aprovechando el declive de éstos. Pero la cuestión era compleja y no estaba exenta de implicaciones religiosas y de intereses territoriales de los países limítrofes con la zona turco-europea. Tras la primera guerra ruso-turca, en 1828-1829, se despertaron los recelos de las grandes potencias dominantes de la época, Francia e Inglaterra, que no veían con buenos ojos la expansión de los rusos hacia el Mediterráneo. Por fin en noviembre de 1853 los rusos destruyeron la flota turca anclada en el puerto de Sinope y este hecho desencadenó la guerra con las dos grandes potencias europeas aliadas junto a los turcos en marzo de 1854. Aunque la guerra se desarrolló en varios escenarios diferentes, los puntos más conflictivos estuvieron en la península de Crimea, de ahí el nombre de la guerra, y en ciudades como Sebastopol o Balaclava. A finales de 1855 cayó la primera de estas ciudades, sitiada por la flota conjunta anglo-francesa, que había entrado en el mar Negro, y Rusia aceptó el fin de las hostilidades, firmando la paz el 30 de marzo de 1856. Como tantas otras, esta guerra también fue muy criticada por innecesaria y especialmente cruenta en pérdidas humanas. Muchos soldados murieron a causa de mala alimentación, por defectos en la distribución de suministros y de enfermedades. Estas circunstancias, el cercano seguimiento de la guerra por parte de la prensa de las grandes ciudades, el uso de la telegrafía y la fotografía, se verían fielmente replicadas en nuestra Guerra de África, como luego veremos.

Así, en noviembre de 1853, desencadenada ya la guerra, Szathmari fotografía en Wallachia a muchos oficiales y escenas de campo de ambos ejércitos, primero a los rusos y luego a los turcos siguiendo el curso de los acontecimientos a lo largo del Danubio en un carruaje parecido al que más tarde llevaría Roger Fenton, y ello

gracias a sus buenas relaciones con ambos bandos contendientes en la guerra. En abril de 1854, cerca de las ciudades de Oltenia y Silistra, en la ribera del Danubio, tomaría fotografías de soldados y fortificaciones. En total alrededor de 200 fotografías que serían expuestas con gran éxito en el pabellón turco de la Exposición de París de 1855. La muestra fue muy elogiada y el mismo Napoleón III cuando la visitó le instó a su publicación encabezando él mismo la lista de suscriptores. Finalmente el trabajo nunca llegó a publicarse y los originales se perdieron casi todos, conservándose sólo grabados realizados a partir de las fotografías y alguna pieza original. Szathmari permaneció activo durante muchos años, volviendo a realizar fotografía bélica durante la guerra ruso-turca de 1877-1878 o guerra de Oriente, en la que actuó como reportero del *Illustrated London News*.

Para muchos historiadores Szathmari es el primer reportero de guerra propiamente dicho, pues a diferencia de sus predecesores, que fotografiaron de manera un tanto ocasional, en su caso se trata de un fotógrafo profesional que acude al escenario de la guerra de una forma premeditada, con la idea de realizar un reportaje. No obstante, y a pesar de haberse adelantado en un año a los fotógrafos ingleses en la guerra de Crimea, el hecho de la desaparición de su trabajo no cabe duda que oscurece su lugar en la historia, aunque ello no deba restarle el mérito que merece (Gernsheim, 1988).

Otros fotógrafos que realizaron algunas tomas ocasionales del conflicto de Crimea antes que los ingleses fueron Ernest Edouard de Caranza, físico y químico francés, que ya estaba haciendo calotipos de Istambul en 1852, y al que encontramos en el campamento de las tropas anglofrancesas, en la ciudad de Varna (actual Bulgaria), en 1854, tomando fotografías de militares franceses (Vehbi Koç Vakfi, 2006), y un tal “de Tannyon”, pintor y fotógrafo, citado brevemente por Potonniée (1936), quien seguramente lo tomó de un anuncio aparecido en una revista francesa de la época¹ que prácticamente reúne cuanto se sabe del personaje y de su misión fotográfica. Aparentemente enviado por la Armada francesa para tomar fotografías de la guerra, anuncia en su misiva que con el patronazgo del ministro de la Guerra se realizaría más tarde una publicación titulada *Le memorial de la guerra d'Orient*. Aun en el caso de que el asunto fuera cierto, la realidad es que no se supo más del asunto. Imposible, por otro lado, no relacionar a este personaje con el cazador y explorador francés Louis de Tannyon, quien durante la década de 1860 recorrió en un vapor el alto Nilo hasta lo que hoy es Sudán sirviendo al príncipe egipcio Muhammad Abd al-Halim (Richard Hill, 1967).

1. *Feuilleton du Journal de la Librairie, en vente chez C. Reinwald, rue des Saints-Peres, 15* [Paris], N° 1, sábado 7 de enero de 1854.

Pero serían los ingleses, con Roger Fenton a la cabeza, los que se llevarían casi toda la gloria en lo que respecta al uso de la fotografía en la guerra de Crimea. Todo comienza cuando Lord Panmure, secretario de Estado para la Guerra, decide enviar a los jóvenes oficiales Brandon y Dawson para levantar planos topográficos de la zona del conflicto, y convencido de la utilidad de la fotografía en esta misión son enviados a Sebastopol tras ser instruidos en los procedimientos fotográficos por un profesional londinense llamado Aldeman Mayall (Marie-Loup Sougez, 1985). Pero este trabajo quedaría perdido o confundido en el anonimato de los archivos militares, lo mismo que el desafortunado Richard Nicklin, enviado también por las autoridades británicas, partiendo del puerto de Varna en junio de 1854 en el barco *H.M.S. Rip van Winkle*, que desapareció con todo su equipo durante un naufragio en el puerto de Balaclava a causa de una tempestad en la que perecieron una veintena de buques británicos el 14 de noviembre de 1854 (Lewinsky y Gernsheim et al., 1985). Otras fotografías muy alabadas en su momento, pero que también acabarían desapareciendo, serían las tomadas por el aficionado Gilbert Elliot en la campaña del Báltico, escenario muchas veces olvidado de la guerra de Crimea, con vistas del fuerte Wingo Sound, en marzo de 1854.

Sir William Howard Russell (1820-1907), considerado por muchos historiadores como el padre de los modernos reporteros de guerra, fue enviado a Crimea como corresponsal de *The Times*. El 25 de octubre de 1854 fue testigo de la famosa “carga de la caballería ligera” durante la batalla de Balaclava, una absurda y suicida carga de caballería inglesa contra un frente ruso que incluía una batería de cincuenta piezas de artillería que dispararon implacables contra los ingleses mientras éstos cabalgaban impertérritos hacia la muerte, sucumbiendo casi en su totalidad. La crónica de Russell fue publicada en *The Times* y dio origen a una gran polémica en Inglaterra. El poeta más grande de la época victoriana, lord Alfred Tennyson, publicó un poema en homenaje a la brigada que tituló *The charge of the light brigade*, que contribuyó a mitificar aquel hecho de guerra, recreado en varias películas, y entre cuyos versos se repetía la frase “*Into the valley of Death*”, que daría nombre más tarde a la celeberrima fotografía de Fenton, tomada por éste tras la publicación del poema y posterior visita del fotógrafo al escenario de la guerra y en concreto al valle en el que tuvo lugar el hecho. Russell fue también quien acuñó la famosa frase “*The thin red line*” (La delgada línea roja) (Mitchel P. Roth, 1997), en alusión a la resistencia de un regimiento escocés de casacas rojas durante esta guerra, y que luego quedaría como frase dedicada a la débil o limitada fuerza de un país para resistir los ataques de otro. Esto da idea del gran potencial que pudieron llegar a tener las crónicas de este periodista. Russell no ocultó en sus crónicas las malas condiciones en la que se desenvolvían los soldados y las numerosas bajas que el frío y el cólera estaban ocasionando, de manera que sus escritos estaban

contribuyendo a crear una fuerte opinión contraria a la intervención británica en aquella guerra, hasta el punto de que la situación acabó afectando al gobierno de lord Aberdeen, que cayó en febrero de 1855, justo cuando Fenton partía para el escenario de la guerra.

Roger Fenton (1819-1869) nace en el seno de una acomodada familia inglesa. Estudia leyes, pero muy pronto marcharía a París, capital de las artes, interesado en la pintura. Allí tomaría contacto con artistas relacionados con la fotografía. Parece que fue alrededor de 1851, influenciado también por la fuerte presencia de la fotografía en la Exposición Universal londinense, cuando Fenton se dedica a la práctica de la fotografía, marchándose a Rusia en 1852, donde realiza vistas de varias ciudades por el procedimiento del negativo encerado, que aprendió en París del propio Gustave Le Gray, inventor del sistema, aunque luego aplicara algunas variantes. De vuelta a Londres se implica en el mundillo fotográfico, participando incluso en la fundación de la Real Sociedad Fotográfica. En 1853 se dedica de forma profesional a la fotografía al recibir un encargo del Museo Británico, alcanzando enseguida un notable prestigio que le llevaría en 1854 a recibir encargos de la familia real. Gernsheim (1988) afirma que no está claro si el motivo de su marcha a Crimea fue económico o político, pues aunque es cierto que el viaje se realizó con el patronazgo declarado de la casa real y el duque de Newcastle, secretario de Estado para la Guerra, también es verdad que fue financiado por la casa editorial de Manchester Thomas Agnew & Sons, quienes deseaban explotar la popularidad de la guerra vendiendo las fotografías y grabados realizados a partir de ellas. Otros autores como Susan Sontag (2003) hablan sin ambages de encargo oficial a instancias del príncipe Alberto y con la misión de dar una imagen benevolente de la contienda. Sea como fuere, Fenton, al recibir el encargo en el otoño de 1854, compra un carromato a un antiguo comerciante de vinos y lo transforma en un laboratorio ambulante, realizando pruebas durante un pequeño viaje a Yorkshire. En febrero de 1855 se embarca en el *Hecla*, el mismo barco en el que viajó Gilbert Elliot durante su campaña en el Báltico, con su carromato, su ayudante Marcus Sparling y otro ayudante, cinco cámaras fotográficas, más de 700 placas y los químicos necesarios. Durante una escala en Gibraltar compró tres caballos para llevar el carromato, llegando al puerto de Balaclava a principios de marzo. Fenton y sus ayudantes permanecieron en Crimea hasta junio de aquel año realizando un durísimo trabajo en unas condiciones muy difíciles. Él mismo se fracturó las costillas y contrajo el cólera, pero ello no le impidió realizar alrededor de 360 placas y regresar con ellas a Londres. Fenton había adoptado el proceso al colodión húmedo, perfeccionado muy poco antes, lo que le permitía realizar las tomas en unos 15 segundos de exposición, pero las condiciones en el escenario de la guerra eran muy duras, con un calor creciente, infinidad de incomodidades

y teniendo que soportar a veces las exigencias de los soldados que le obligaban a retratarlos. El 26 de junio y tras vender el carronato se embarca en Balaclava rumbo a casa.

De vuelta a Londres las fotografías, lejos de mostrar el horror de la guerra, ofrecían una imagen dulcificada y romántica de la misma. A decir de Sontag, Fenton siguió las instrucciones del Ministerio de la Guerra de no mostrar muertos, mutilados o heridos. Es verdad que la técnica fotográfica no permitía en aquellos momentos mostrar escenas de acción, pero sí que podrían haber reflejado un mayor dramatismo, más acorde con sus propias reflexiones que dejó escritas en cartas a su esposa y su editor. Fenton fue calurosamente acogido en Londres, siendo recibido por la reina Victoria y el príncipe Alberto, y aún hubo de viajar a París a instancias de Napoleón III. Con el material traído de Crimea se realizaron grabados para publicar en el *Illustrated London News* y otras revistas europeas, y más de 300 fotografías fueron expuestas en septiembre en Londres. Pero el 9 de septiembre cayó Sebastopol en manos de los aliados, lo que precipitó la victoria. El editor Agnew realizó varias publicaciones con las placas de Fenton, algunas con fotografías originales adheridas en cartón y otras en forma de litografías a partir de las fotografías, pero no salieron hasta noviembre de 1855, dos meses después de la caída de Sebastopol, así que la venta no fue bien y finalmente hubo de subastar todo el material, positivos y negativos, en el mes de diciembre.

Pero en aquella guerra de Crimea fueron muchos los artistas y fotógrafos que estuvieron presentes. Entre ellos James Robertson (1813-1888), que era jefe grabador del Sello Imperial de Constantinopla y fotografió durante la caída de Sebastopol junto a su cuñado y socio en los negocios fotográficos, Felice Beato (1833?-1907?), británico de origen italiano. Las fotografías de Robertson y Beato, que también se expusieron en Inglaterra, son más duras que las de Fenton, pues carecían de sus compromisos. En Francia, Napoleón III, vivamente impresionado por las fotografías de Fenton, envía a la guerra a varios artistas y fotógrafos, como los pintores Adolphe Yvon (1817-1893) y Jean-Charles Langlois (1789-1870), asistidos por el fotógrafo Léon Eugène Méhédin (1828-1905), quienes fotografiaron los últimos momentos del sitio de Sebastopol en condiciones muy duras, siendo más tarde los negativos (de papel) positivados en París por Frédéric Martens (1809-1875), o Jean Baptiste Henri Durand-Brager (1814-1879) y su socio Lassimone, pintores y fotógrafos interesados en los temas marinos.

A partir de aquí la fotografía estaría presente ya en todas las guerras importantes y en poco tiempo lo estaría en cualquier conflicto armado por pequeño que fuese. Felice Beato estuvo junto a su cuñado Robertson en la rebelión hindú de los cipayos, en noviembre de 1857, en Lucknow (India), donde permaneció alrededor

de dos años, estando también en Delhi y Cawnpore. Más tarde marchó, ya solo, a cubrir la segunda guerra del opio, en China, en 1860, retratando los desastres de la captura de Tientsin y la caída del Palacio Imperial de Verano, en Pekín. Auténtico reportero de guerra acabaría siendo de los primeros en captar el fuerte realismo y la crudeza de la guerra, para lo que llegó a manipular cadáveres. En muchos aspectos podría ser considerado como el primer gran reportero de guerra, frente a un Fenton que sólo estuvo en un conflicto y con las limitaciones ya indicadas.

Entre mayo y julio de 1859 Napoleón III realiza su campaña italiana junto a Piamonte como aliado de Víctor Manuel y frente a Cerdeña y Austria. Los Ferrer, padre e hijo, el fotógrafo Berardy (mencionado por *La Lumière*, pero del que nada más se sabe) y el fotógrafo italiano Luigi Sacchi (1805-1861) acompañaron a las tropas y tomaron fotografías estereoscópicas. Otras interesantes fotografías estereoscópicas fueron tomadas también durante el asedio garibaldino a Palermo entre mayo y junio de 1860 por el fotógrafo francés Eugène Sevaistre (1817-1897) establecido en aquella ciudad. Sevaistre fotografiaría también el asedio de la ciudad de Gaeta, al sur de Nápoles, en febrero de 1861, donde también parece que usó cadáveres simulados (Fernández Rivero, 2004).



E. Sevaistre. Palermo. Bombardeo y sitio de Gaeta, 1860. (Colección Fernández Rivero).

Hasta aquí hemos hecho un repaso de los conflictos armados que de alguna manera contaron con algún fotógrafo que actuara en ellos hasta los años de 1859 y 1860, fechas de nuestra guerra de África. Esta relación nos sirve para situar en su contexto histórico y valorar adecuadamente la importancia del reportaje de Facio en la Guerra de África. No obstante, como precedente y referencia fundamental

tenemos que volver al reportaje de Fenton y Robertson en Crimea, pues ni las fechas ni la lejanía geográfica de las guerras asiáticas mencionadas permitirían influir de manera importante en nuestro reportaje, como tampoco lo harían las fotografías de la campaña francesa en Italia, prácticamente desconocidas, ni las de Sevaistre, que fueron coetáneas, cuando no posteriores, a las de Facio.

En la guerra de Crimea se estaban dirimiendo en realidad los nuevos papeles a jugar por la nueva potencia emergente que representaba Rusia, frente a la decadencia del imperio otomano, y como quiera que entraban en juego grandes extensiones de territorio europeo, así como intereses estratégicos, prácticamente era una guerra que de una u otra forma afectaba a toda Europa, especialmente a Francia e Inglaterra, como las dos grandes potencias mundiales, y a Austria, que era limítrofe con los turcos. De manera que estamos ante un conflicto de gran importancia y trascendencia y que tuvo una gran resonancia en todo el mundo. Por este motivo y porque determinadas tecnologías, como fueron el telégrafo, la fotografía y la prensa ilustrada, estaban ya suficientemente desarrolladas, la guerra de Crimea se convirtió en el primer gran conflicto seguido masivamente por el público a través de una prensa ágil, rápida y con imágenes. Esta es la referencia que nos vamos a encontrar en la campaña española en África, que fue nuestra pequeña Crimea en lo que respecta al uso de las tecnologías mencionadas, y en no pocas otras circunstancias de la guerra como la aparición del cólera, algunas dificultades para los abastecimientos, lo que generó en ocasiones alimentación deficiente entre la tropa, y otros detalles que afectaron especialmente al uso de la fotografía como las dificultades del terreno o las altas temperaturas.

Por si fuera poco y aunque España teóricamente mantuvo la neutralidad en el conflicto, lo cierto es que Prim encabezó una delegación de observadores españoles al escenario de la guerra, acabando el impetuoso general condecorado por el sultán por su animosa colaboración. Por tanto, en España se tenía una información de primera mano del desarrollo de la guerra en Crimea.

La Guerra de África

Formalmente la guerra se inicia como consecuencia de la exasperación de España ante los reiterados ataques de las tribus cabileñas a las posesiones españolas en el norte de África desde la década de 1840. Concretamente el incidente que provoca la declaración de guerra lo causan las cabilas de Anyera, limítrofes con Ceuta, cuando destruyen, en agosto de 1859, las fortificaciones que los españoles llevan a cabo en el puesto de Santa Clara. Se destroza el escudo de España que pendía del mismo y acaban muriendo varios españoles. El Gobierno exige

fuerzas y humillantes reparaciones ante un sultán que difícilmente podía controlar a los anyeríes. En mitad de las negociaciones muere el sultán, siendo sucedido por su hermano. Las gestiones diplomáticas marroquíes son lentas y ambiguas, pero en nada habrían de servir, pues la suerte ya estaba echada. O'Donnell, que ya acariciaba alguna intervención decidida y contundente en el norte de África, y previa la obtención del beneplácito de las potencias europeas a una intervención reparadora de la dignidad española, insta la declaración de guerra al Congreso, que finalmente la aprueba el 22 de octubre. Con la guerra O'Donnell conseguía varios objetivos. Por un lado *“buscaba en la gloria militar un medio de integración de la nacionalidad, un dogmatismo patrio que disciplinara las almas y las hiciera más dóciles a la acción política”* (Benito Pérez Galdós en *Aita Tettauén*), pero también notoriedad entre las grandes naciones que la consideraban potencia de segunda. Francia estaba ya en Argelia y buscaba expandirse hacia Marruecos. Inglaterra, que controlaba el Estrecho, con Gibraltar por un lado y gran presencia en Tánger a través de acuerdos con Marruecos, no veía bien el avance de Francia, pero tampoco deseaba que España tomara Tánger y perder así su predominio en el Estrecho. Así las cosas las grandes potencias permitieron una acción de castigo española en la zona, pero no un establecimiento permanente, lo que contribuyó en gran medida a acelerar la paz en cuanto que O'Donnell, una vez tomada Tetuán y a falta de la aceptación de sus condiciones en una primera instancia, se dispusiera a marchar sobre Tánger. El sultán, a sabiendas de que a España le era costosa, en hombres y en dinero, la continuidad de la guerra, no tomaría ese riesgo en contra de la opinión de los ingleses.

El golpe de efecto del Gobierno de O'Donnell fue rotundo y tuvo una respuesta unánime y clamorosa desde todos los estamentos de la sociedad española. La declaración de guerra fue aprobada en la Cámara por unanimidad y desde todos los rincones de España, incluyendo las difíciles regiones de Cataluña y el País Vasco, se reclutaban voluntarios para participar en el ejército expedicionario. La prensa fue también unánime y sin fisuras, animando patrióticamente a lavar el honor ofendido de España. O'Donnell, que era jefe del Gobierno y ministro de la Guerra, se puso al frente de la operación. Dividió las fuerzas en tres cuerpos de ejército al mando de los generales Zavala, Ros de Olano y Echagüe, quedando un cuerpo de reserva al mando del general Prim. Al mismo tiempo se preparó una gran flota naval que apoyaría las operaciones al mando del almirante Segundo Díaz Herrero. Los puertos de salida hacia África fueron los de Algeciras (Cádiz), donde se concentró la flota, y Málaga. En principio los objetivos eran Tánger y Tetuán, las dos grandes ciudades del norte de Marruecos más cercanas a Ceuta.

Las primeras refriegas tienen ya lugar desde mediados de noviembre, pero no es hasta diciembre, en que tiene previsto llegar el tercer cuerpo a Ceuta y

O'Donnell tome efectivamente el mando, cuando se espera el verdadero inicio de las hostilidades. Por ello desde principios de noviembre es cuando los grandes medios periodísticos del país se ponen en movimiento para ofrecer a sus lectores cumplida respuesta a la expectación reinante, disponiendo así de la oportunidad de replicar las experiencias de las grandes publicaciones europeas durante la guerra de Crimea. De hecho se desató en Madrid una gran rivalidad entre diferentes publicaciones para conseguir suscriptores a sus crónicas por entregas. En el periódico *La Iberia* puede seguirse el curso de la misma a través de los diferentes anuncios de los editores entre noviembre de 1859 y enero de 1860. Junto a proyectos como el periódico *La lectura para todos*, de la casa editorial Bailly Bailliere, titulado “*Historia ilustrada de la Guerra de África*”, o el titulado “*Historia de la Guerra de*



La nueva prensa ilustrada jugó un importante papel en el desarrollo de la fotografía de guerra.

La fotografía militar en la Guerra de África

África”, por Evaristo Ventosa (seudónimo del socialista Fernando Garrido), figuran los dos más importantes y que rivalizaron fuertemente entre sí: “*Crónicas de la Guerra de África*”, del que serían autores Emilio Castelar, F. de Paula Canalejas, G. Cruzada Villaamil y Miguel Moraita, y el “*Diario de un testigo de la Guerra de África*” que patrocinaban Gaspar y Roig, editores de *El Museo Universal*, semanario ilustrado concebido a imitación de *The Illustrated London News*, pionero en el mundo entre los periódicos ilustrados.

El primero puso el acento en la contratación de un prestigioso dibujante, como era D. José Vallejo y Galeazo (1821-1882), natural de Málaga, pero afincado en Madrid, que efectuaría los dibujos del natural en el mismo campo de batalla, mientras que la parte literaria se efectuaría por los autores mencionados a partir de los textos enviados por corresponsales anónimos seleccionados entre los propios militares, los partes oficiales de guerra y las crónicas de otros periódicos. En sus anuncios destacaba el nombre de los autores y el de Vallejo, afirmando que era la única publicación que sostenía a un afamado dibujante en el mismo campo de batalla. En cuanto a Gaspar y Roig su proyecto inicial era más modesto, y consistía en realizar un seguimiento especial en su publicación *El Museo Universal* a partir de los artículos escritos sobre el terreno “*por un distinguido literato*” y un dibujante también desplazado. Pero pronto las expectativas se disparan de tal modo que los editores deciden dar un giro a su proyecto preparando, al igual que sus directos competidores, una edición por entregas. Para ello publicitan en *La Iberia*, el 28 de noviembre, un nuevo anuncio con el nombre de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) como escritor de genio literario y dotes de observador y también que junto a él viaja al escenario de la guerra un “*buen artista para sacar apuntes sobre el terreno*”.

Alarcón está ya en Málaga al menos desde el 2 de diciembre, pues desde allí ha de prepararse y salir el tercer cuerpo del ejército expedicionario al mando de su amigo el general Ros de Olano. No sabemos las circunstancias concretas en que se produce su contratación por Gaspar y Roig, sólo lo que él mismo cuenta en su prólogo al *Diario...* de 1880, en el que afirma que su primera idea fue enrolarse como “*aficionado*” al abrigo de su amigo Antonio Ros de Olano, y así se encamina a Málaga, pero que una vez allí, impregnado del ambiente, los preparativos de la expedición, la llegada de barcos con heridos de las primeras refriegas, se le ocurre la idea de sentar plaza como soldado voluntario, y así lo hace. Es en este prólogo donde Alarcón menciona que contrata a un fotógrafo en Málaga. Merece la pena reproducir aquí algunos párrafos de este prólogo que nos ayudarán a aclarar algunas de las incógnitas que aún persisten sobre el tema:

“Con tales propósitos dije adiós a Madrid y a las madrileñas la noche de la víspera de Difuntos (¡me parece que fue ayer!), y emprendí el camino de Málaga, en donde había de organizarse el Tercer Cuerpo de ejército, y donde ya se encontraba el general Ros de Olano. Allí compré el caballo y el burro; allí me proporcioné el escudero, hijo legítimo de aquella especialísima tierra; allí me procuré tienda y los demás enseres necesarios para vivaquear; todo ello en comandita y bajo la dirección de un distinguido joven malagueño, D. Eduardo Rombado, que había hecho, por afición, la campaña de Crimea y que se disponía también a hacer la de África, por lo que, desde que nos vimos, nos asociamos fraternalmente. En cuanto a mi traje y armamento, que había sacado de Madrid, era pantalón, levita y poncho, de un mismo paño oscuro, sin vivos ni divisas; polainas de charol negro; una especie de ros; espada española y revólver al cinto, y un gran cartapacio, por vía de cartuchera, para los papeles, libros de memorias, plumas, lápices y tintero, propios de mi oficio de cronista ambulante. ¡Lo que yo experimenté al ver pendiente de mi costado la espada de Toledo, no es para dicho así como quiera! Los poetas de corazón que lean estas líneas podrán adivinarlo fácilmente.

Otro preparativo mucho más singular llevé a cabo en Málaga, que me costó bastante dinero y no me dio al fin gran resultado en África. Tal fue la recluta que hice de un fotógrafo, con su máquina y demás útiles de arte, mediante un ajuste alzado, a fin de sacar panoramas de los terrenos que recorriéramos, retratos de cristianos, moros y judíos, y vistas de las ciudades que conquistásemos. Cábeme la gloria de que aquel aparato fotográfico, llevado por mí al imperio de Marruecos, fuese el primero que funcionara en él, así como tengo a dicha el haber sido yo también el primero que utilizó en aquella tierra el nobilísimo arte de la imprenta, publicando, como publiqué, un periódico en Tetuán, según se refiere más adelante... En cuanto a la fotografía, tuve que desistir de mis esperanzas a poco de acampar en Sierra-Bullones, pues las continuas lluvias y otros contratiempos me demostraron que era casi imposible sacar vistas en aquellos parajes y circunstancias”.

El personaje de Eduardo Rombado nos parece trascendental en esta historia. Que sepamos, Alarcón, demasiado joven aún, no tiene especiales contactos en Má-

laga, de manera que su relación con Rombado, posiblemente casual, va a resultar fundamental. Rombado es una persona que ya estuvo en la campaña de Crimea y en la toma de Mogador por el príncipe Joinville, por lo que merece un gran respeto a Alarcón como persona ya experimentada, y es quien le aconseja sobre los pertrechos que ha de llevar para una guerra como esa, que Alarcón desconoce. Rombado es un personaje escurridizo sobre el que no hemos podido encontrar más datos que su presencia en la exposición realizada en Málaga en 1862 con motivo de la visita de Isabel II, en la que ganó una medalla de plata de segunda clase en el apartado de Bellas Artes (*Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País*. Málaga, volumen 1). Por tanto, aparte de aventurero Rombado debió ser pintor o dibujante aficionado. Quién sabe si pudo ser el dibujante mencionado en el anuncio de Gaspar y Roig junto a Alarcón y del que luego nunca más se supo. En cualquier caso lo que sí parece claro es que Eduardo Rombado, a quien Alarcón menciona luego en varias ocasiones en su libro, fue la persona que aconsejó a Alarcón sobre los elementos que debía de llevar en cuanto a tienda, caballerías, ayudante y todo lo demás necesario para la campaña. Y lo más importante para nosotros, muy posiblemente fuera él quien animó a Alarcón a llevar un fotógrafo, como seguramente había visto con sus propios ojos en Crimea, y dadas las circunstancias posiblemente fuera él también quien ayudó a la elección y contratación de la persona más adecuada. Tanta amistad llegó a tener Alarcón con este personaje que cuenta luego en el *Diario*... que se hospedaba con él en su misma tienda y que fueron juntos a alistarse, con lo que además cabe suponerle alguna responsabilidad en el cambio de decisión de Alarcón respecto a su papel nominal en la guerra.

El fotógrafo elegido por Alarcón resultó ser Enrique Facio Fialo (1833-1897), joven de 24 años, nacido en Málaga, aunque de origen italiano. Su familia se dedicaba al comercio y él era aficionado a la pintura y la fotografía, pero sin llegar a ser profesional, es decir, que no tenía un establecimiento fijo. Reunía, por tanto, todas las cualidades para aventurarse en una empresa como la que le ofreció Alarcón. El reclutamiento de Facio debió producirse en los primeros días de diciembre, pues ya hemos mencionado que en el anuncio de *La Iberia* de Gaspar y Roig de fecha 28 de noviembre aún no aparece nada sobre el fotógrafo y teniendo en cuenta que el telégrafo ya funcionaba en España, al menos entre las capitales de provincia, y que en anuncio del 7 de diciembre ya aparece el anuncio del fotógrafo, fácilmente se deduce que Alarcón debió ultimar su acuerdo con Facio pocos días antes. Alarcón nunca mencionará a Facio por su nombre, y aún son pocas las referencias al fotógrafo que hace en sus escritos de la época, y cuando lo hace suele ser de forma discreta cuando no directamente peyorativa. Es evidente que Facio no era el Fenton español, lo que unido al escaso desarrollo de la fotografía en España, así como su limitada consideración artística y social, al menos en comparación

con Francia e Inglaterra, propiciaba que el estatus de fotógrafo no sobrepasara mucho al del personal de servicio. No obstante, lo que sí sorprende es que en 1880, cuando Alarcón prologa la nueva edición de su *Diario...*, momento en que ya la fotografía ocupa un lugar muy diferente en la sociedad española, el escritor se ufana de haber sido él quien introdujo la fotografía en Marruecos, pero continúa sin dar el nombre de Facio.

Volviendo al anuncio publicado el 7 de diciembre en *La Iberia*, en él ya no se menciona al “artista” que había de sacar los dibujos sobre el terreno, quedando este aspecto totalmente sustituido por el fotógrafo, quien estará:

“... encargado de sacar del natural las vistas, tipos, paisajes, retratos, monumentos, ruínas y demás objetos que puedan hacer más y más interesantes y animadas, las ya interesantes y animadas páginas que esperamos del señor Alarcón”.



Retrato de Enrique Facio a finales de la década de 1880, según fotografía conservada por sus descendientes.

Esta frase es muy esclarecedora por cuanto careciéndose en España de experiencias de fotografía en guerra, nos está diciendo de antemano lo que esperan del fotógrafo: “*vistas, tipos, paisajes, retratos, monumentos, ruínas...*”, es decir, que ya de antemano saben lo que va a poder sacar el fotógrafo y no figuran precisamente escenas propiamente guerreras o violentas. La descripción de los tipos de escenas esperadas parece tomada directamente del catálogo de Fenton, lo que no es de extrañar siendo éste, como hemos dicho, la referencia directa y habiendo sido ampliamente difundido su trabajo por varios medios, como la venta de álbumes y fotografías sueltas, grabados realizados a partir de las fotografías y por supuesto

GASPARY ROIG, EDITORES.

DIARIO DE UN TESTIGO

DE LA GUERRA DE AFRICA,

CON PEDRO ANTONIO DE ALARCON,

SOLDADO VOLUNTARIO DURANTE LA CAMPAÑA.

Ilustrado con vistas de batallas, de ciudades y paisajes, tipos, trajes y monumentos, con el retrato del autor y de los principales personajes.

IMPORTANTÍSIMO PARA LOS SUSCRITORES A ESTA OBRA.

La grande acogida que ha merecido del público esta obra, apenas reparidos algunos prospectos, nos impulsó desde luego á perfeccionar el plan que para darla á luz nos habíamos propuesto, enviando al Africa un célebre fotógrafo encargado de sacar del natural las vistas, tipos, paisajes, retratos, monumentos, ruinas y demás objetos que puedan hacer más y más interesantes y animadas, las ya interesantes y abundadas páginas que esperamos del señor Alarcón.

Los suscritores y el público estamos seguros de que habrán acogido este pensamiento con aplauso; y hoy debemos añadir que habiéndolo partido ya el fotógrafo para el teatro de la guerra, esperamos en breve recibir los primeros dibujos debidos á la impresión fotográfica. La obra de esta suerte tendrá todas las condiciones que debe tener para adquirir la popularidad y la circulación inmensa á que está destinada. Se escribe en el teatro mismo de los sucesos por su carácter de datos especiales, literato y poeta, testigo, siempre, y actor no pocas veces, de los hechos que refieren; nuestro ejército en sus triunfos como en sus marchas y campamentos, ofrecerá cuadros interesantes al dibujo; el país en que la guerra se hace, sus naturales de razas y costumbres tan diversas, nos los presentarán no menos animados y curiosos, y para que nada falte, el mismo sol del Africa vendrá á revelarnos á lo vivo la disposición, orden, estado y modo de ser de aquellos pueblos. Los lectores de la obra pueden por tanto estar seguros de que los grabados que en ella aparecen serán la reproducción exacta de la verdad, pues

la fotografía es la verdad misma y nada superior á ella puede prometerse ni efectuarse.

Una declaración debemos hacer antes de terminar este anuncio. En el prospecto prometimos dar la primera entrega de la obra seis días después de haber sabido por el correo el desembarco de nuestro valiente ejército en las playas africanas. Es claro que yendo con el tercer cuerpo, el señor Alarcón, que es quien ha de enviarnos el original, escrito en el Africa misma, la promesa se entiende referente al desembarco de este tercer cuerpo, el cual, por las noticias que tenemos, habrá partido ya á estas horas á su destino. En breve, pues, los suscritores y el público, que con tanto interés aguardan las primeras páginas del señor Alarcón, podrán satisfacer su deseo y curiosidad. Por nuestra parte podemos asegurarnos que no quedarán defraudadas sus esperanzas, habiendo adoptado las disposiciones necesarias para realizar con todas las bellezas del arte y de la industria, las bellezas de la narración y de la poesía que esperamos. Se suscribe á 40 cuartos la entrega en Madrid y 12 en provincias. Los prospectos se reparten en los

PUNTOS DE SUSCRICION. En Madrid; librería de los editores, calle del Príncipe; Matute, calle de Carretas; Lopez, calle del Cármen, y Sanchez Rubio, calle de Carretas, 31.

En los puntos en donde no tenemos correspondencia pueden suscribirse, remitiéndonos el importe de cuatro entregas en sellos ó libranzas de correos.

de ser de aquellos pueblos. Los lectores de la obra pueden por tanto estar seguros de que los grabados que en ella aparecen serán la reproducción exacta de la verdad, pues

la fotografía es la verdad misma y nada superior á ella puede prometerse ni efectuarse.

Anuncio de la publicación de la *Crónica...* de Alarcón aparecido en *La Iberia* el 7 de diciembre de 1859. Abajo, detalle de una de las frases.

las ilustraciones de los periódicos basadas también en fotografías, todo lo cual pudo perfectamente haber llegado a Madrid. Otra frase para la historia del periodismo y la fotografía se contiene aún en este interesantísimo e histórico anuncio:

“Los lectores de la obra pueden por tanto estar seguros de que los grabados que en ella aparezcan serán la reproducción exacta de la verdad, pues la fotografía es la verdad misma y nada superior a ella puede prometerse ni efectuarse”.

La frase es contundente, y al margen de las objeciones que evidentemente podrían hacerse sobre la verdad incontestable de la fotografía, es innegable de todo punto que la fotografía posee un halo de verdad incuestionable que no poseen las demás artes representativas. El anuncio que venimos analizando aparece en *La Iberia* en grandes dimensiones y de forma destacada. El relato de Alarcón fue, con enorme diferencia, el gran ganador de esta especial pugna editorial, pero cabría preguntarse qué porcentaje de ese éxito se debió a la inclusión de la fotografía en el proyecto. Las primeras entregas incluían grabados con la expresión al pie “... *de fotografía*”, y no olvidemos que Alarcón era un joven escritor de 26 años que precisamente se encumbró con esta obra, es decir, que no era gran cosa antes del proyecto. No queremos en absoluto menospreciar la obra de Alarcón, no hay más que leerla para impregnarse y contagiarse de su ánimo, pero quizás nunca se ha valorado en su justo término la aportación de la fotografía de Facio al éxito de las entregas del *Diario*..., y Alarcón tuvo mucho que ver en ello.

Además de los mencionados Alarcón y el dibujante José Vallejo, fueron muchos los corresponsales y periodistas que marcharon con el ejército para realizar su trabajo. En mi recopilación figuran los siguientes, indicando a continuación del nombre el periódico para el que trabajaban:

- Gaspar Núñez de Arce, *La Iberia*.
- Carlos Navarro y Rodrigo, *La Época*.
- Juan Antonio Viedma, *Las Novedades*.
- Emilio Lafuente Alcántara, *Crónica del Ejército y la Armada*.
- Joaquín Mola y Martínez, *El Diario de Barcelona*.
- Juan Pérez Calvo, *El Eco de Europa*.
- Eduardo Merás Giménez, *El Porvenir de Sevilla* (dibujante).
- Sánchez del Arco, *prensa gaditana*.

Y como corresponsales extranjeros los siguientes:

- Charles de Yriarte, *Le Monde Illustré* (dibujante).
- Frederick Hardman, *The Times*.



Fotografía de estudio del general Diego de los Ríos, que aparece en el libro de Hardman. Junto a ella dos versiones litográficas. La primera es la que aparece en el *Diario...* de Alarcón y la segunda en otra publicación de la época. (Biblioteca del Palacio Real, Madrid, y Colección Fernández Rivero).

- Chevarrier, *Le Constitutionnel*.
- Boyer, *L'Independence Belge* y *La Patrie*.
- Charles Martin, *Spectateur Militaire*.

Se trataba de un despliegue como nunca antes se había visto en una guerra española. De los españoles ya hemos destacado los que más nos van a interesar, ya que el resto nada aportan a nuestra historia fotográfica. Entre los extranjeros los más interesantes son Frederick Hardman (1814-1874), avezado corresponsal del prestigioso *The Times* y experto en temas españoles, que había estado en las guerras carlistas y también en Crimea, y muy especialmente Charles de Yriarte (1832-1898), descendiente del famoso fabulista español Tomás de Iriarte, aunque naturalizado francés. Ambos corresponsales escribieron su correspondiente libro de memorias sobre la guerra.

En las escasas referencias a la fotografía o los fotógrafos de los textos de la época hay alguna referida a “*los fotógrafos*”, en plural. En mi opinión ello no es especialmente significativo, pues en la época del colodión era casi obligado que cualquier fotógrafo llevase al menos un operario ayudante para manipular los aparatos, los productos químicos y las caballerías que transportaban todo el material, de ahí la posible referencia a la aparición de “*los fotógrafos*”. En rigor, hoy por hoy, sólo está probada la presencia en la zona de dos fotógrafos: Enrique Facio y José Requena y López. Es verdad que ha existido alguna confusión con Hardman, pues éste publicó en 1860 un libro titulado *The spanish campaign in Morocco*, del cual existen al menos dos ejemplares (uno en el Archivo Real de Palacio, en Madrid, y otro en la colección de la Universidad de Austin, en Texas, EE.UU.) con 21 fotografías en albúminas pegadas en sus páginas. Las fotografías son retratos de él mismo, de los reyes de España, doña Isabel II y don Francisco de Asís, y de los generales que intervinieron en la campaña. Pero estas fotografías son retratos de estudio realizados en formato *carte de visite*, que seguramente serían adquiridos por el propio Hardman en los principales estudios de Madrid, en los que ya estaba plenamente funcionando el famoso sistema de pequeños retratos ideado por Disderi en París pocos años antes. Hardman debió realizar con ellos una edición especial y reducida, pues lo normal es encontrar su libro sin esas fotografías. Algunos de estos retratos los he podido identificar como realizados en el estudio de Laurent, como los de Echagüe y Prim, aunque seguramente que serán más.

Aclarada por tanto esta cuestión, nos queda por desvelar el misterio de Requena. Efectivamente, nada se sabe de este fotógrafo militar que realizó un magnífico trabajo de retrato de tipos en Tetuán. El álbum sólo contiene este tipo de fotografías, nada sobre tipos militares ni monumentos de Tetuán, lo que parece extraño. Parece un trabajo de encargo. Un trabajo especial realizado por el esta-



Copyright © Patrimonio Nacional

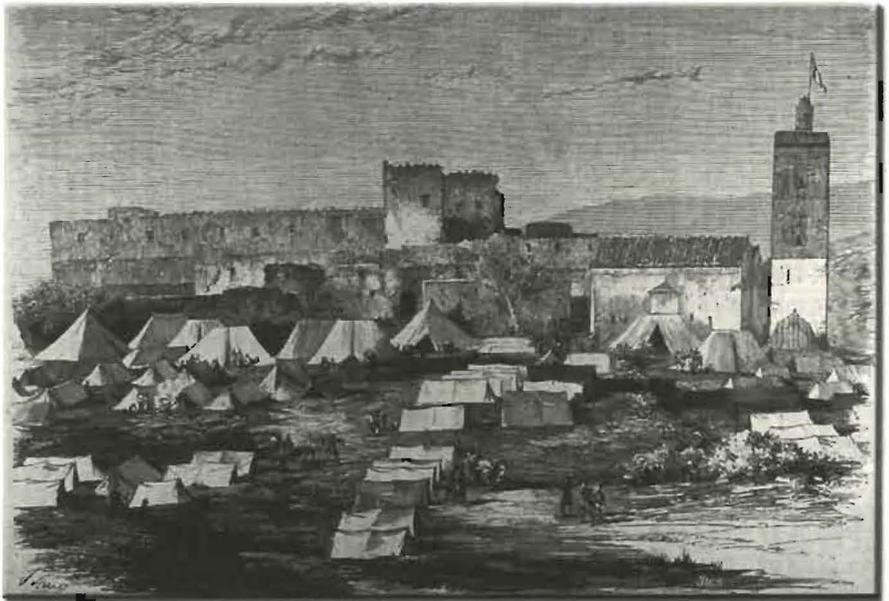
Algunos retratos contenidos en el álbum de José Requena. (Biblioteca del Palacio Real, Madrid).

mento militar para regalar a la reina, o quién sabe incluso si fue a iniciativa de ella, muy aficionada a la fotografía. El trabajo está contenido en un lujosísimo álbum confeccionado especialmente para la reina con la siguiente dedicatoria:

“A S. M. La Reina doña Isabel 2ª. Trages y costumbres de Tetuán. Fotografías por el Oficial 1º de la Administración militar D. José Requena y López”.

Prácticamente en esa frase se contiene todo lo que sabemos sobre el fotógrafo. Alguno apellidado Requena hemos encontrado en la bibliografía existente, pero apenas sólo la mera mención del apellido, sin más datos, por lo que resulta difícil relacionarlos. Por lo demás insistimos en la gran calidad de los retratos, en formato también de *carte de visite*, realizados en estudios improvisados, con fondos pintados. Entre los retratados hay toda clase de tipos: árabes y hebreos, mujeres y niños, ancianos y jóvenes, grupos, mobiliario y elementos típicos del lugar, como mesitas, recipientes para el té, babuchas, instrumentos musicales, armas, etc. Un extraordinario conjunto realizado con gran calidad. Una verdadera pena que no tengamos aún más datos de su autor. Muy posiblemente el fotógrafo se desplazó expresamente desde España, en barco, directamente a Tetuán, a través de Río Martín, una vez la plaza ya asegurada, momento en el que llegaron muchos visitantes, personalidades y artistas. En *El Museo Universal* de 26-2-1860, es decir, tomada ya Tetuán pero un mes antes de los acuerdos de paz, ya se da la noticia de una empresa de Madrid que ofrece a cualquiera viajar a Tetuán desde Madrid por ferrocarril hasta Alicante y desde allí en barco hasta la rada de Tetuán, con pernoctación y avituallamiento en el propio barco.

Queda por tanto Enrique Facio como el único que realizó una verdadera labor de corresponsal fotográfico de guerra, al menos en lo que podía entenderse como tal en la época. Volvamos por tanto a la partida desde Málaga cuando Alarcón recluta a Facio. El día 11 se produce el embarque en el puerto y ya en la primera entrega del *Diario*... (cada entrega tenía 8 páginas) se reproducen tres grabados en los que se indica al pie “... de fotografía”. Es verdad que debemos ser cautelosos con estas indicaciones, pues dado el compromiso adquirido cabe la posibilidad de que se hubiera incluido la frase en grabados que para nada usaron la fotografía. De estos tres grabados, dos representan escenas con barcos en el puerto de Málaga, que bien pudieron ser realizados a partir de fotografías de Facio, convenientemente aderezadas por los dibujantes y grabadores, añadiendo gente y barcasas en movimiento, que la fotografía no alcanzaría a detallar, según era la costumbre en aquellos momentos. La tercera es un retrato del general Antonio Ros de Olano realizado en Madrid a partir de retrato de estudio. En el segundo y tercer cuadernillo los únicos grabados realizados a partir de fotografía son retratos de generales, dos de ellos a caballo, muy difíciles de realizar por la fotografía en



Fotografía de Enrique Facio conservada en el Palacio Real y versión litográfica aparecida en el *Diario...* de Alarcón. (Archivo del Palacio Real, Madrid, y Colección Fernández Rivero).

aquellos momentos, por lo que todos parecen realizados igualmente en Madrid a partir de retratos comerciales en *cartes de visite*. Aún no se ha producido ninguna acampada y es muy posible que la única fotografía realizada por Facio en estos momentos sea una espléndida vista panorámica de Ceuta, realizada en dos partes, que por alguna razón no pudo, o no se quiso, incluir en estas entregas. En el tercer cuadernillo, Alarcón, justo en el momento en que está describiendo el campamento situado junto al Serrallo, que había sido tomado por Echagüe el 19 de diciembre, nos cuenta lo siguiente:

“Ocurrióme, pues, en aquel momento, fijar de una vez en la mente de mis lectores una idea verdadera y exacta de lo que es un ejército en campaña, y haciendo alto allí mismo, mandé funcionar a la máquina fotográfica que me sigue en todas estas excursiones, y allá te remito algunas vistas de este pintoresco panorama”.

Esta vista aparece publicada en la cuarta entrega, en la que, aparte de un nuevo retrato del general, tenemos ya la réplica de la principal fotografía tomada por Facio durante la campaña, el campamento español instalado junto al Serrallo. En este caso disponemos además de una auténtica copia fotográfica, conservada en el Archivo del Palacio Real, en Madrid, junto a un reportaje completo de Facio sobre la contienda. La fotografía es magnífica, de gran calidad técnica y compositiva. Desde una loma frente al Serrallo el fotógrafo realiza su toma de manera que puede ofrecer una perspectiva idónea del campamento español instalado delante del viejo palacio. En la parte inferior derecha hay un pequeño grupo de soldados que observan curiosos la toma de la escena y que el fotógrafo no ha querido eliminar de su placa, pues casi le queda desencuadrado el motivo principal para captarlos. Como siempre y debido a la larga exposición son pocos los soldados que pueden verse en torno a las tiendas, pero hay sombras en movimiento que la placa ha captado y que nos llevan a imaginar el trasiego del campamento. El dibujante no deja lugar a las dudas y como era lo normal en la época rellena y completa su trabajo con soldados entre las tiendas. Sin embargo, centra el tema principal y deja fuera el pequeño grupo de soldados de la esquina inferior derecha que daba más personalidad a la fotografía.

Tras el desembarco en Ceuta se suponía que el tercer cuerpo del ejército, con Antonio Ros de Olano al mando, iría directamente por mar a desembarcar en la rada de Tetuán (ver, por ejemplo, *El Museo Universal* de fecha 15-12-1859), pero por alguna razón O'Donnell finalmente optó por llegar a Tetuán por tierra, por terreno desconocido y farragoso, con la Marina sirviendo sólo de apoyo desde la costa, y por si fuera poco se desató un temporal con grandes lluvias, lo que dificultó grandemente la toma de fotografías. A partir de aquí sólo aparecen grabados con

la indicación de ser realizados a partir de fotografías en las siguientes entregas, esto es, excluidos los retratos de militares que ya hemos indicado se realizaban en Madrid: números 9 (cuartel general de O'Donnell), 11 (Prim y sus ayudantes), 14 (retrato de una cantinera), 15 (misa en campaña) y 19 (el general Prim en su tienda), todos los cuales, excepto el último, relatan hechos ocurridos durante la primera quincena de enero. Recordemos que el total de entregas es de 40. De ninguno de estos grabados existe la correspondiente fotografía en el conjunto del Palacio Real, como ocurre con la del Serrallo. Además, tenemos las declaraciones de Alarcón, en su prólogo de 1880, diciendo, literalmente, lo siguiente: “*En cuanto a la fotografía, tuve que desistir de mis esperanzas a poco de acampar en Sierra-Bullones, pues las continuas lluvias y otros contratiempos me demostraron que era casi imposible sacar vistas en aquellos parajes y circunstancias.*” Es decir, a poco de salir del Serrallo. Por otro lado, el 18 de enero, relatado por Alarcón en la entrega 16, ocurre un hecho trascendental para nuestra historia, y es el estrechamiento de una fuerte amistad entre el escritor y el dibujante y corresponsal de *Le Monde Illustré*, Charles de Yriarte. Efectivamente, por estos días se produce el traslado de Alarcón desde el campamento de Ros de Olano al de O'Donnell para poder seguir así mejor las evoluciones y noticias del ejército, y al mismo tiempo Yriarte pierde su tienda, por lo que termina viviendo en la de Alarcón, trabando con él gran amistad hasta el punto de acordar con él que ilustraría sus entregas a partir de sus dibujos, momento en el que debió de romper definitivamente con Facio. Esta ruptura, a juzgar por los hechos posteriores, no debió ser amistosa, pero lo cierto es que ya no aparecen más grabados realizados a partir de fotografía, exceptuando una vez más los retratos de generales y el de la entrega 19, que bien podía haber estado en poder de los editores con anterioridad a la ruptura. Nada se sabe de los motivos de la discordia, quizás desavenencias profesionales, económicas y el nuevo acuerdo con Yriarte pudieron estar tras la misma.

En toda esta historia quedan muchos cabos sueltos, algunos de los cuales quizás no podamos nunca aclarar. Uno de ellos es el motivo por el que sólo una de las fotografías conservadas en el Palacio Real se corresponde con los grabados del libro. Aquí se me ocurren dos hipótesis. Una que realmente sea el grabado del Serrallo el único verdaderamente realizado a partir de fotografía y que el resto de los aparecidos en el libro fueran realizados a partir de dibujos, quizás con la excepción de los dos grabados de Málaga de la primera entrega, pues la toma, positivado y envío de estas dos placas a Madrid no debieron tener gran dificultad en comparación a las posteriores durante la campaña. Dado lo laborioso y complejo de todo el proceso de obtención de las placas, y teniendo en cuenta además las inclemencias del tiempo, incluyendo probablemente poca luz solar, necesaria para el positivado, no sería extraño que este último proceso se realizara en Madrid.

Es decir, que las placas, una vez fijadas y reveladas, podrían haber sido enviadas junto a las crónicas y dibujos, con el correo del ejército, para su positivado en Madrid, lo que pudo haber incrementado la normal merma de las placas por rotura de los vidrios. El hecho de que aparezcan algunos grabados con la indicación de ser realizados a partir de fotografías podría haber sido usado, sin que fuera cierto, para reforzar la verosimilitud de los mismos. Esta práctica no era del todo inusual y ha sido constatada y estudiada por los historiadores. En este caso, además, los editores podrían haberse visto forzados a ello para no desmentir la publicidad ofrecida en el caso de que por el motivo que fuere no pudieran disponer de las fotografías. Alarcón nada dijo en su momento por razones obvias, pero en 1880 no le importaba confesar que la fotografía no le dio gran resultado.

Pero tenemos otra hipótesis, y es que los grabados así señalados fueran realmente realizados a partir de fotografías. Las placas enviadas a Madrid acabarían perdidas en los almacenes de los editores y Facio no pudo acceder a ellas para sacar copias con que formar el grupo que acabaría en el Palacio Real. Sin embargo, por alguna razón Facio pudo usar la placa del Serrallo o un duplicado de la misma para su reportaje. Hay que recordar que lo normal es que los fotógrafos de la época tomaran más de una placa de cada escena o toma por seguridad, dada la fragilidad del cristal y las incidencias que podían ocurrir durante el revelado o transporte. Sin más pruebas es muy difícil decidirse por cualquiera de las dos hipótesis. Yo personalmente prefiero la segunda y no sólo porque sea la más atractiva, ya que supone la toma real de aquellas fotografías, sino porque en la primera hemos de sospechar el engaño por parte del editor y del propio Alarcón, mientras que en la segunda sólo hemos de suponer algo tan lógico y corriente como que se acabaran extraviando las placas.

¿Qué hizo entonces Facio tras la ruptura del acuerdo con Alarcón? ¿Se marchó del escenario, volviendo a Málaga, o permaneció en la campaña? Por el motivo que fuese y teniendo en cuenta que en aquellos momentos quizás fuera más fácil quedarse que volver, Facio se quedó en la contienda. Prueba de ello son las fotografías conservadas en el Palacio Real, entre las que hay una de la primera misa celebrada en Tetuán, el 12 de febrero, descrita prolijamente por Alarcón, que, sin embargo, no usó esta fotografía, lo que refuerza la hipótesis de la ruptura. El grupo de fotografías del Palacio Real consta de tres grupos diferenciados. Uno con fotografías de tamaño álbum y que contiene la interesante vista de Ceuta ya mencionada, la del Serrallo, vistas de Tetuán, que como en el caso de Ceuta son hasta ahora las primeras conocidas de estas poblaciones, y tres grupos de oficiales que son también los primeros grupos de militares en la fotografía española. En dos de ellas aparece una cantinera (mujer especialmente ataviada que socorría a los soldados con bebidas y alimentos), figura que se hizo popular en el ejército

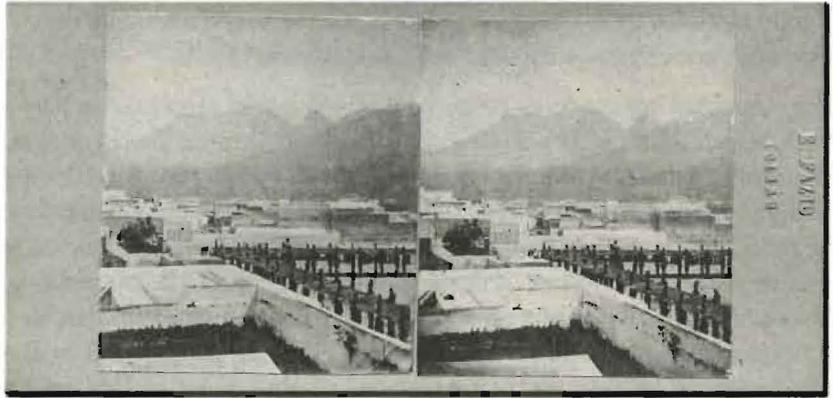
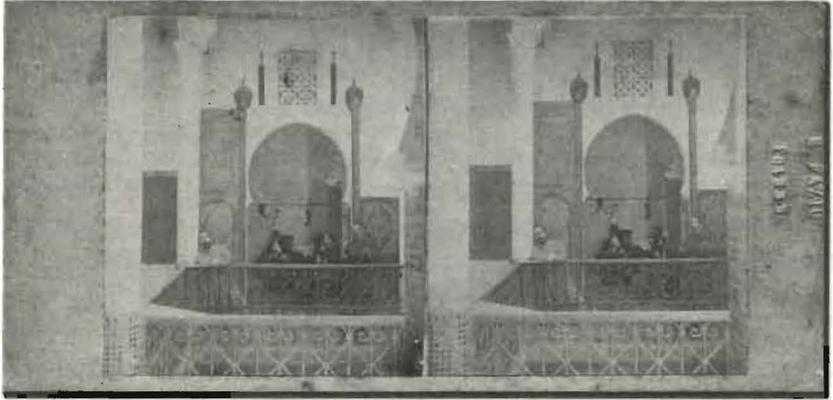
napoleónico y se extendió a España a principios del siglo XIX. Otro grupo lo constituye un conjunto de retratos de tipos árabes y hebreos, realizados a partir de placas de 13x18 cm., en improvisados estudios, y, por último, un tercer grupo con una colección de vistas estereoscópicas. Queda por tanto claro que Facio tomó hermosas fotografías de Tetuán, reproduciendo monumentos y lugares de la ciudad, y que estas fueron realizadas en los primeros momentos de la entrada de las tropas, lo que queda demostrado por la fotografía de la misa, y que Alarcón no usó ninguna de estas fotografías para su libro. Facio realizó al menos una tirada de copias de las placas que obraban en su poder, que son las que hoy conocemos, pero lo que no sabemos es el camino que siguieron para llegar hasta el Palacio Real, pues allí se conservan en un paquete sin indicaciones ni dedicatorias, sueltas, sin disponer siquiera en un álbum, lo que era impensable fuera dirigido a la reina en esas condiciones. Hoy se conserva además entre los herederos de Facio, de forma casi milagrosa, por lo poco corriente del caso, una cajita de madera con varias de las placas negativas originales de los retratos de tipos en tamaño 13x18 cm. (no se ha conservado ninguna de las de mayor tamaño, más difíciles de guardar), algunas de ellas con imágenes de positivos conservados en el Palacio Real. Muy posiblemente la colección del Palacio Real sea lo único positivado de aquellas placas de Facio.

Muy diferente son las circunstancias del tercer grupo de fotografías que mencionábamos antes, las estereoscópicas. Este grupo fue evidentemente realizado después del verano de 1860, pues en una de ellas figura el siguiente título: *“Habitación donde murió el general Ríos”*. Como quiera que Diego de los Ríos y Rubio (1817-1860), natural de Antequera y general al mando de la plaza una vez alcanzada la paz y retirado el grueso del ejército, murió el día 7 de julio de cólera, la fotografía debió ser tomada después de esta fecha. Más aún, todas las fotografías estereoscópicas están realizadas en lugares que van desde los alrededores de la desembocadura de Río Martín, como la torre de Cabo Negro, hasta la propia ciudad de Tetuán. No hay ninguna realizada durante la marcha del ejército desde Ceuta hasta las inmediaciones de Tetuán. Esto y la existencia de cartulinas estereoscópicas comerciales con sello seco en el que se lee *“E. Fazio – Tetuán”* nos da pie a establecer otra hipótesis. Ya hemos mencionado antes el ambiente de euforia que se vivió en España tras la toma de Tetuán. La idea generalizada en aquellos momentos era que la plaza se convertiría en una ciudad española más. De ahí las visitas de muchos curiosos, artistas y hombres de negocios. Nuestra hipótesis es que Facio volvió a Málaga y regresó a Tetuán tras el verano con nueva equipación para la toma de fotografías estereoscópicas, más fáciles de manejar por su menor tamaño y mayor rapidez por tanto en la duración de la exposición. Además, la fotografía estereoscópica estaba de moda y podía constituir un buen

negocio. Facio pudo abrigar la idea de establecerse en Tetuán durante una temporada o quizás sólo pensó en realizar un buen conjunto de fotografías estereoscópicas para su comercialización en España. Pero en octubre de 1861 Muley el Abbas encabeza una comitiva que tras desembarcar en Cádiz se dirige a Madrid para una entrevista con la reina y su Gobierno, solicitando la devolución de Tetuán a cambio de la intervención de las rentas de Aduanas como fórmula de pago de las indemnizaciones de guerra, lo que le es concedido, y en 1862 se evacua la plaza, regresando todos los españoles. Facio debió vender entonces sus placas a Laurent, pues en el catálogo de éste publicado en 1863 figura una relación de 37 vistas estereoscópicas de Tetuán con los títulos prácticamente iguales a los del Palacio Real (donde hay 34 vistas). De este catálogo no hemos llegado a ver ninguna pieza de la época del grupo de Tetuán, lo que no es especialmente significativo, pues son muy raras las estereoscópicas de Laurent de esta época, pero donde sí que pueden verse estas fotografías es en el álbum muestrario de Laurent que se conserva en el Archivo Municipal de Madrid, en el que figuran mitades de pares estereoscópicos de muchas de las fotografías del catálogo de Laurent de esta época y en concreto todas las de Tetuán. También figura en mi colección una *carte de visite* de Laurent con un grupo de hebreos sacada de la misma plancha en la que se tomó la correspondiente escena con cámara estereoscópica. Esto era una práctica habitual en la época, sacar de la misma placa el par estereoscópico y una vista en tamaño *carte de visite*. Laurent señalaba en sus catálogos las vistas estereoscópicas que podía servir también en tamaño *carte de visite*. Además de las vistas estereoscópicas del Palacio Real existen también las cartulinas de la época con sello seco que señalábamos más arriba, de las que se conserva un reducido grupo en la Biblioteca Nacional, y también en algunas colecciones particulares, y entre cuyas escenas hay algunas que difieren con las listas del Palacio Real y de Laurent. El conjunto estereoscópico es mayoritariamente de temática monumental y urbana de la ciudad de Tetuán, reproduciendo sus puertas, mezquitas (interiores y exteriores), las calles (con sus nuevos nombres castellanizados recién estrenados) y algunos interiores, aunque afortunadamente también hay algunas bonitas e interesantes excepciones, como retratos (moro Paéz Selá, y Hatima), algunas de ambiente militar, como las de “Torre de Cabo Negro” o “Campamento junto a Fuerte Martin”, y la del interior de la casa de Ersini, donde vivió y murió el general Ríos.

Veamos ahora dos descripciones de un mismo momento con motivo de la primera conferencia entre O'Donnell y Muley el Abbas para las negociaciones de paz. La primera es de Alarcón y la segunda de Charles de Yriarte:

“Después llegaron los dibujantes Iriarte, Vallejo y algún otro, cuyo nombre no sé, así como un fotógrafo con su máquina, -que, entre paréntesis, no pudo funcionar”.



Arriba dos cartulinas estereoscópicas de “Fazio” tomadas en Tetuán. La primera es la titulada “*Habitación donde murió el general Ríos*”. Abajo *carte de visite* que figura en el catálogo de Laurent de 1863 y que procede de una de las vistas estereoscópicas de Facio. (Colección Fernández Rivero).

“Algunas mulas, cargadas con aparatos fotográficos llegaron un instante después que nosotros; pero los operadores perdieron un tiempo considerable en hacer los preparativos, y la conferencia terminó antes que la placa estuviese lista”.

Hay notables diferencias en la forma de relatar el fracaso del fotógrafo en cada autor. La descripción de Yriarte parece más objetiva y la de Alarcón es extraña por cuanto se nos antoja bastante raro que describiera al fotógrafo de forma tan impersonal y peyorativa, si es que se trataba de Facio, por más que hubieran cortado la relación. También es posible que se tratara de algún otro fotógrafo, pero lo más probable es que la frase delate la mala disposición que albergaba ya Alarcón respecto de Facio. En cualquier caso la total ausencia de mención alguna a Facio y el parco tratamiento de la fotografía misma en los escritos de Alarcón, incluyendo tanto los de la época como los posteriores, nos animan a mantener la teoría de una ruptura poco amigable de su relación con Facio.

Para concluir y a modo de resumen diremos que el reportaje de Facio en la Guerra de África, entre 1859 y 1860, es el primer reportaje de guerra en la historia de la fotografía española, y que a juzgar por lo que conocemos de este reportaje, incluyendo los grabados del *Diario...* como versiones de auténticas fotografías, guarda similitudes con el de Fenton en la guerra de Crimea, siendo uno de los primeros en seguirlo. Por otro lado el desplazamiento de Facio a la campaña significa la introducción de la fotografía en Marruecos y posiblemente también en Ceuta. Y, por último, el nombre de Facio, y también su trabajo, permaneció en el olvido hasta la década de 1980 en que es “rescatada” su obra de los fondos del Archivo del Palacio Real para ocupar su lugar en la historia de la fotografía española. Posiblemente y de una forma indirecta la actitud de Alarcón hacia la fotografía y su gran amistad con Yriarte contribuyeron al silenciamiento de Facio y su trabajo.

Bibliografía

Periódicos y revistas:

El Museo Universal, varios números entre diciembre de 1859 y febrero de 1860.

La Iberia, varios números entre noviembre de 1859 y enero de 1860.

Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País. Málaga, 1862, volumen 1.

Publicaciones en Internet:

Stubbs, P. *Historia de la fotografía en Edimburgo* [en línea]. (Consultado en octubre de 2009). Disponible en:

http://www.edinphoto.org.uk/A/ap_mccosh.htm

Artículos en revistas:

Blanco Dávila, F. y Bermúdez Rocha, V., 2004. El primer daguerrotipo de contenido médico en la historia. *Medicina Universitaria*, 6(25), pp. 277-80 [en línea]. (Consultado en octubre de 2009). Disponible en: http://www.meduconuanl.com.mx/media/pdf/2004vol6_no25_a9_161021542.pdf

Libros:

Alarcón, Pedro A. de, 1859-1860. *Diario de un testigo de la Guerra de África*. Gaspar y Roig. Madrid.

Castelar, E., Canalejas, D. F. de Paula, Cruzada Villaamil, D. G. y Morayta, M., 1859-1860. *Crónica de la Guerra de África*. Madrid.

Fernández Rivero, J. A., 2004. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía*. Editorial Miramar-Universidad de Málaga. Málaga.

Gernsheim, H., 1988. *The Rise of Photography, 1850-1880*. Hudson & Times. Londres, Nueva York.

Hannavy, J. (editor) y otros, 2008. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Routledge. Nueva York, Londres.

Hardman, F., 1860. *The spanish campaign in Morocco*. William Black Wood and Sons. Edimburgo.

Hill, R., 1967. *A Biographical Dictionary of the Sudan*. Londres.

Lewinsky, J., 1978. *The camera at war. War photography from 1848 to the present day*. Octopus Book (1986). Londres.

Lewinsky y Gernsheim, y Humbert, J. M., 1985. *Photographies anciennes 1848-1918: regard sur le soldat et la société*. Volumen 5 de Collections du Musée de l'armée. París.

Marien, M. W., 2002. *Photography. A cultural history*. Laurence King Publishing Ltd. Londres.

Pérez Galdós, B., 1905. *Aita Tettauen (Episodios Nacionales)*. Sucesores de Hernando. Madrid.

Pottoniee, G., 1936. *History of the Discovery of Photography*. Nueva York.

- Roseblum, N., 1985. *A World History of Photography*. Abbeville Press. Nueva York.
- Roth, M., 1997. *Historical Dictionary of War Journalism*. Greenwood Press. Westport.
- Sontag, S., 2003. Ante el dolor de los demás. Santillana (2004). Madrid.
- Sougez, Marie-Loup, 1985. *Historia de la Fotografía*. Cátedra. Madrid.
- Vakfi, Vehbi Koç, 2006. *Kırım Savaşı'nın 150nci yılı*. Sadberk Hanım Müzesi. Istanbul.
- Ventosa, E. [Fernando Garrido], 1860. *Espanoles y marroquíes. Historia de la Guerra de África*. Salvador Manero. Barcelona.
- Yriarte, Charles de, 1862. *Sous la tente, souvenir du Maroc*. Paris.

Fuentes documentales:

- Requena y López, José. *A S. M. La Reina doña Isabel 2ª. Trajes y costumbres de Tetuán. Fotografías por el Oficial 1º de la Admón. militar D. José Requena y López*.
- [Álbum de fotografías] [h. 1860] Depositado en la Biblioteca del Palacio Real en Madrid. Número de Inventario 10200965.
- Facio, Enrique. *Vistas de Tetuán para estereóscopos* [Reportaje fotográfico sobre la “Guerra de África”, 1859-60] Depositado en el Archivo Real de Palacio. Madrid.
- Laurent, Jean. [Álbumes muestrario] IN: 23.465, 1991/18/1 a 1991/18/5. Museo Municipal de Madrid.
- Colección fotográfica de los descendientes de Enrique Facio.
- Colección Fernández Rivero de Fotografía.